ÉTUDES DIVERSES

PARUES DANS LE

Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie

DE BELGIQUE

— 1886 - 1898 —

PAR

JOSEPH DESTRÉE

Destree

ÉTUDES DIVERSES

PARUES DANS LE

Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie

DE BELGIQUE

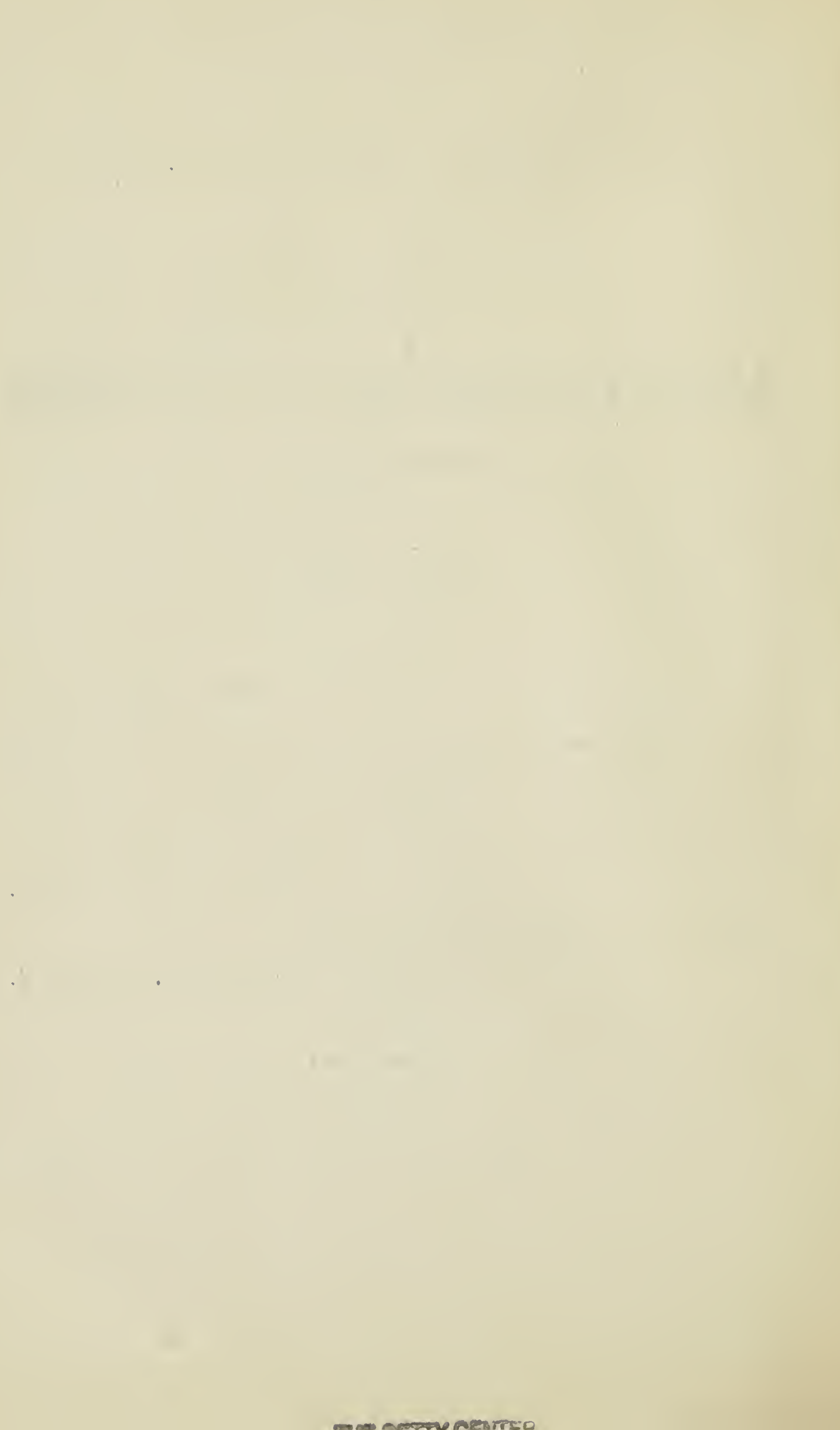
— 1886 - 1898 —

Jean van der Moere, enlumineur. T. 25 (1886).

Potiers et faienciers tournaisiens. T. 26 (1887).

Les accroissements du Musée royal d'antiquités et d'armures. T. 26 et T. 27 (1888).

Recherches sur les enlumineurs flamands. T. 30 (1891), T. 31 (1892), T. 37 (1898).



(Extrait du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*)

JEAN VAN DER MOERE

ENLUMINEUR

En faisant des recherches dans un des plus curieux manuscrits enluminés de la Bibliothèque royale de Bruxelles (1), « le Catholicon de saint Augustin, » provenant de la bibliothèque d'Afflighem, mon attention fut attirée sur un écu (2) armorié suspendu à deux pinceaux posés en sautoir. Mon premier sentiment fut qu'il y avait là un caprice de la part de l'enlumineur, mais j'inclinai bientôt à voir dans cet écu les armes de l'enlumineur lui-même. Les recherches que j'ai faites m'ont amené aux conclusions que j'ai l'honneur de présenter aujourd'hui aux lecteurs du *Bulletin*.

Avant d'entrer en matière, je m'empresse de rendre hommage à l'obligeance de M. le comte Th. de Limburg-Stirum, qui a bien voulu déterminer les armes dont j'ai fait le point de départ de cette étude.

Les armes dont il s'agit appartenaient à un bâtard de la famille gantoise des van der Moere; elles se représentent trois fois : la première, au folio 25 du t. I, dans la position prémentionnée; les deux autres fois, aux folios 26 et 45, t. I, dans l'intérieur d'une lettre.

(1) Ms. 9121-9124.

(2) Je donne plus loin, dans la description du *Catholicon*, l'écu en question.

La généalogie de la famille van der Moere, aujourd'hui éteinte, ne fait mention, à cette époque, d'aucun bâtard ou de branche bâtarde. Ce silence ne peut surprendre les généalogistes : des crayons les plus précis sont souvent muets sur ces héritiers un peu encombrants. La plupart des seigneurs ne pouvaient montrer à leur égard cette générosité des puissants ducs de Bourgogne, qui rachetaient leurs faiblesses par des bienfaits.

Van der Moere n'aura pas fait un secret de sa naissance ni de son origine. Il aura signé le travail qui m'occupera tout à l'heure par le signe le plus apparent pour ses contemporains : par ses armes.

Mais avant de m'engager dans mon sujet, il y a une question préalable qu'il importe de poser, alors même que la solution n'en serait pas trouvée. Van der Moere descendait-il d'une branche bâtarde ou lui-même était-il bâtard ?

Dans le premier cas, on pourrait peut-être identifier cette branche avec la famille d'artistes dont plusieurs membres figurent dans les registres de la « Corporation Plastique », de Gand (1).

En parcourant les listes des membres de la « Corporation Plastique », de Gand, j'y ai trouvé, en 1473, un Jean van der Moere, maître, et en 1483, un artiste portant le même nom et le même prénom et désigné avec la qualité de « juré ». Faut-il y voir deux personnages différents, ou le maître de 1473 est-il devenu juré dix ans plus tard? Je suis dans l'impossibilité, avec les renseignements dont je dispose, de

---

(1) De Busschere, *Recherches sur les anciens peintres gantois des* XIV[e] *et* XV[e] *siècles.*

donner une réponse catégorique. Et cependant rien ne s'oppose, au moins provisoirement, à identifier le maître avec le juré et à le considérer comme l'auteur de « l'écu-signature ».

En 1486, un certain Rogier van der Moere fut élu doyen de la corporation, et c'est la dernière mention qui soit faite d'un membre de cette famille.

En 1485, peu de temps par conséquent après l'achèvement de la transcription du « Catholicon », un Jean van der Moere, que j'identifie avec l'artiste gantois, se fit recevoir dans la corporation des enlumineurs de Bruges. Il était déjà marié à cette époque, car l'année suivante il perdit un enfant.

Voulant profiter des avantages dont jouissaient les membres de la gilde de Saint-Jean et de Saint-Luc, érigée régulièrement depuis 1454, il s'y fit admettre dès son arrivée à Bruges. Le registre de la corporation, dont M. Weale a publié des extraits dans *le Beffroi*, mentionne seulement l'année de son admission (1485).

L'enlumineur gantois y figure sous le nom de Jean *van den Moere*. Cette différence dans l'orthographe du nom ne nuit en rien à l'identité de l'artiste. Tout le monde sait que l'exactitude dans l'orthographe des noms laissait autrefois beaucoup à désirer.

Quant au départ de van der Moere pour Bruges, il s'explique de lui-même, si l'on se reporte à la vogue immense dont les enlumineurs de cette ville jouissaient aux pays d'alentour et même à l'étranger. Ils ne pouvaient suffire aux commandes qui leur étaient adressées de toutes parts. Aussi, les libraires faisaient-ils revenir des livres de

l'étranger et surtout d'Utrecht (1). Cet état de choses causa des différends entre ces derniers, les enlumineurs et les peintres. Il y eut des infractions nombreuses aux ordonnances rendues par les échevins, quoiqu'elles fussent formulées dans des termes très larges.

Je ne puis narrer ces longues querelles : ce serait hors de proportion avec mon sujet. Je me bornerai cependant à mentionner une décision de la corporation en date du 21 mars 1500 (2), car elle a trait à mon sujet. Il fut ordonné à tout son serment que dorénavant il sera obligatoire à tous les membres de la communauté de déposer « la marque avec laquelle ils marquent leur ouvrage ». Jean van der Moere signa l'ordonnance en question et choisit une pensée munie d'une tige sans feuille.

Jean van der Moere ne continua donc pas à signer ses travaux du signe qui nous a permis de le tirer de l'oubli. Cette façon de procéder était plus modeste, et, d'autre part, qui sait si beaucoup de riches amateurs eussent consenti à voir même dans un coin l'écu d'un artiste, fût-il un van Eyck ou un Memling.

En 1486, comme je l'ai dit plus haut, il perdit un enfant. Le registre de la corporation des enlumineurs me fournit des renseignements jusqu'à la mort de van der Moere, mais avec plusieurs solutions de continuité.

Autant que les documents m'autorisent à l'affirmer, Jean van der Moere n'occupa aucune fonction dans sa gilde. Je trouve des mentions de lui dans le livre des comptes de

(1) Je connais bon nombre de livres d'heures de cette provenance. La concurrence des enlumineurs du Nord a donc été très considérable.

(2) *Le Beffroi*, 1864-1865, p. 298.

1487 à 1490, il paie six gros comme « iaerghelt », la même somme pour les années 1492, 1494, 1495 (1).

Le nom de van der Moere se présente encore une fois dans une sentence arbitrale à propos d'un différend qui s'était produit entre l'abbé et le couvent des chanoines réguliers de l'abbaye de Saint-Barthélemi, dit l'Eeckhoute, et la gilde des libraires, en 1499 (2).

L'année suivante, il signa l'ordonnance dont je viens de parler. Il trépassa en 1515, et sa dette mortuaire fut fixée à deux escalins.

Avant de décrire les miniatures, je dois rencontrer les objections qui m'ont été faites au sujet des peintres enlumineurs. Les peintres ne faisaient pas de miniatures et Jean van der Moere est cité parmi les peintres de la gilde de Gand. Je connais à cette règle un certain nombre d'exceptions. Simon Marmion était peintre et enlumineur; avant lui Beauneveu était peintre, sculpteur et enlumineur. Henneckart, « varlet » de Philippe le Bon, puis de Charles le Téméraire, exécutait indifféremment des peintures à l'huile ou à l'eau. Gérard Horebaut, artiste contemporain de van der Moere, et natif comme lui de la même ville, est cité comme « scildere ». Albert Dürer, dans son journal de voyage (3), l'appelle Gérard « l'illuministe, » et l'on sait d'ailleurs qu'il exécuta en cette qualité des travaux pour Marguerite d'Autriche. Il peignit à l'huile un diptyque pour l'abbé Hughenois.

---

(1) *Comptes de la ghilde Saint-Jean et Saint-Luc*, 1454 à 1525. Voir, p. 176, *le Beffroi*, année 1864-65.

(2) *Le Beffroi*, pp. 312 à 332. Année 1872-73.

(3) Dr Friedrich, *Leitschuh*. Leipzig, 1884. — Albrecht Dürer, *Tagebuch der Reise in die Niederlande*.

Je me suis borné à des exemples connus, je pourrais grossir facilement cette liste

Au reste, il y a plus d'affinité qu'on ne pourrait le croire entre les travaux du peintre et ceux de l'enlumineur. « A » Tournai (1), l'apprentissage pouvait se faire indifférem- » ment (pour les miniaturistes) chez un maître peintre ou » chez un enlumineur. »

On a vu, il y a quelques vingt ans, dans les miniatures de valeur, tantôt la main d'un Van Eyck, tantôt celle d'un Van der Weyden et surtout celle de Memling. M. Waagen, malgré tout son savoir, partagea cette erreur. Aujourd'hui que la réaction a eu lieu, on ne voudrait voir dans aucune miniature l'œuvre d'un peintre.

Mais tout en tenant compte des droits des corporations, si jalouses de leurs privilèges, je préfère cependant me rallier à l'avis que Woltmann a exprimé dans son excellente histoire de la peinture. Le critique allemand dit que la ligne de démarcation entre les enlumineurs et les peintres n'a jamais été trop rigoureusement tracée.

N'est-il pas prouvé qu'un certain nombre d'artistes ont pratiqué en même temps la peinture sur bois et sur vélin? Ces exceptions, en dépit de l'esprit du temps et des droits des corporations, n'ont pas été si rares qu'on serait porté à le croire, comme je l'établirai un jour par des témoignages de diverses époques de l'histoire de l'art.

A quel titre, Jean van der Moere était-il inscrit dans la corporation de Gand? Était-ce à titre d'enlumineur ou de peintre, ou cumulait-il les deux métiers? Les renseignements

---

(1) ALEX. PINCHART, *Archives des arts et des sciences*, t III, pp. 71 et 72.

que j'ai sous les yeux ne m'autorisent pas à conclure, du moins antérieurement à son séjour à Bruges. Dans cette ville, il n'a dû s'occuper que d'enluminure, car il n'en est jamais fait mention dans les extraits des registres de la corporation des peintres. En admettant que des documents nouveaux démontrent que Jean van der Moere, inscrit dans les registres de la « Corporation plastique de Gand, » est une autre personnalité que notre enlumineur, il n'en resterait pas moins établi que le miniaturiste du « Catholicon » est le membre de la corporation de Saint-Jean et de Saint-Luc, de Bruges.

Il n'est pas nécessaire d'ailleurs de recourir à cette dernière hypothèse : car, à Gand, depuis 1463, les enlumineurs furent admis dans la corporation des peintres, et Jean van der Moere peut fort bien n'avoir exécuté, même à Gand, que des « histoires » sur parchemin.

« La gilde de Saint-Luc, à Gand, admettait, dit Crowe (1), toute espèce d'ouvriers ou d'artistes maniant la brosse ou le pinceau, mais dans le principe, elle excluait les enlumineurs qui n'y furent adjoints qu'en 1463. Ils ne paient que le quart de la taxe imposée aux autres peintres. A Bruges, on adopta la même mesure en 1454 (2) ».

Je passe à présent à une autre objection.

Le miniaturiste n'est pas van der Moere, mais le Chartreux représenté sur la première planche. Le religieux nous apparaît dans une attitude caractéristique de son métier de calligraphe : il taille sa plume. Sur son pupitre, on peut

---

(1) CROWE et CAVALCASELLE, *les Anciens peintres flamands*, etc.
(2) DIERICKX, *Mémoire sur la ville de Gand*, t. II, pp. 111, 115.

voir tous les instruments nécessaires à la transcription. La feuille de parchemin est fixée à la planche par un plomb. A droite, dans la planche, se trouvent les encriers en corne; du même côté, dans un bloc placé sur un meuble, des plumes couvertes de minium. Il n'y a pas de doute que le copiste ou transcripteur n'ait exécuté lui-même les nombreuses rubriques qui se trouvent dans le texte.

D'ailleurs que faire de ces armes si siginificatives pourtant? Pourquoi le Chartreux aurait-il suspendu à des instruments du peintre le blason d'une personne lui étrangère? N'est-il pas plus rationnel et plus simple de voir dans ces armes la signature de l'enlumineur que celle du calligraphe?

Au folio 67 du tome Ier, nous voyons un autre moine Chartreux occupé à écrire : c'est vraisemblablement l'auteur du « Catholicon. » Ici, dans la première planche, nous aurions la représentation du copiste. En effet, il n'est pas admissible, lorsqu'on considère le soin extrême avec lequel le « Catholicon » fut exécuté, que le compilateur se soit borné à ne nous donner que la minute de son travail. Dès lors, l'enlumineur nous aurait représenté deux personnes bien distinctes. Dans le tableau du folio 67, le Chartreux n'a aucun des outils du transcripteur, il écrit, il compile.

J'ai cru nécessaire d'écarter une à une les difficultés qui pouvaient nuire à l'identité de ce modeste artiste que je me suis efforcé de tirer de l'oubli. J'aborde maintenant la seconde partie de mon travail.

LE CATHOLICON DE SAINT-AUGUSTIN.

Qu'est-ce qu'un Catholicon? L'auteur nous en informe dans une longue rubrique « in fine » du tome second.

C'est une sorte d'arsenal d'arguments tirés des ouvrages de l'illustre évêque d'Hippone, que le compilateur a disposés dans l'ordre alphabétique pour la commodité du lecteur. Je n'ai pas su découvrir pour qui ces immenses « in-folio » furent exécutés. Il est peu probable que ce grave ouvrage latin ait été entrepris pour un laïque, et cependant je trouve dans les lettrines historiées non seulement des armes, mais la représentation de religieux, de prêtres et de laïques. Est-ce à titre de bienfaiteurs que ces derniers y ont été représentés avec leur blason? Je me trouve dans l'impossibilité de conclure, mais il y aurait là un point intéressant à élucider.

Les manuscrits proviennent de l'abbaye d'Afflighem. Serait-ce pour ces religieux que cette immense compilation aurait été entreprise? Le texte est muet sur ce point. Une main moderne a écrit sur le premier feuillet de garde, en grandes capitales, que l'ouvrage appartenait à l'abbaye susdite. On peut y voir une acquisition ou un cadeau.

Le catholicon se compose de deux volumes de 51 1/2 centimètres de hauteur sur 34 de largeur. La reliure en est moderne et ils ont été rognés si maladroitement que l'ornementation marginale de certains folios a été entamée. Le premier volume contient 190 feuillets, le second 168, dont les 45 derniers de ce volume sont de papier. Les pages se divisent en deux colonnes de 90 à 92 lignes. Les titres courants et les rubriques sont écrits en rouge.

Il y a des « paraphes » et d'autres signes ou lettres à l'encre bleue : l'écriture est une petite gothique, et dans le texte les abréviations abondent.

Ce long travail a été entrepris par un Chartreux du mo-

nastère de Royghem (vallis regalis), près de Gand, en 1481. Je me borne à transcrire deux passages importants pour mon étude : *Operis sequentis quod beatissimi Aurelii Augustini nun cupatur Catholicon Inceptum anno* 1481 (Voir folio 67 v°, t. Ier), vers la fin au tome II. *Anno domini hec compilari* 1484, *finivi opitulante Domino* 18 *die novembris.*

Dans le cours de l'ouvrage, le transcripteur a eu soin de nous dire à quelle date il avait terminé telle ou telle partie. En sorte que pendant les quatre années qu'a duré ce travail, le lecteur est parfaitement renseigné sur le temps qu'il a consacré aux diverses parties.

Si une seule main a transcrit l'immense compilation dont je viens de donner quelques détails, il n'en est pas de même de la décoration, qui est apparemment une œuvre collective.

Les manuscrits, un peu considérables, furent souvent ornés par plusieurs artistes, et parfois les différences de style et d'exécution sont si grandes qu'on a peine à y voir la collaboration d'artistes contemporains habitant la même contrée, sinon la même cité. Et c'est précisément le cas pour le manuscrit du « Catholicon », quoique cependant dans une plus faible mesure, car van der Moere est l'auteur de presque tout le travail.

Les entourages des principaux folios se composent de bandes d'un ton vert bronzé, d'un bon effet, sur lesquelles l'enlumineur s'est plu à peindre des fleurs, telles que : scilles des centaurées, des véroniques, des pâquerettes, des marguerites, des pensées, des lys orangés, des roses rouges. Des mouches, des papillons animent ces riches bordures ; des écus, des devises les rehaussent. Dans le texte, les lettrines rustiques se détachent sur un champ bronzé ou

carminé, azur et vert pomme. Plusieurs sont d'un goût et d'une exécution irréprochables.

Dans la miniature initiale (1), saint Augustin nous apparaît assis sur son trône; une auréole dorée transparente entoure sa mitre. Il tient dans sa main gauche un cœur et prend de l'autre un livre qu'un moine blanc, couvert de l'aumusse, lui présente. Près de ce dernier, un personnage, un docteur en robe verte, puis un Franciscain et deux personnages dont la tête seule émerge. De l'autre côté du trône un Chartreux, le capuchon sur la tête, tenant un livre, et près de lui un autre personnage, dont l'enlumineur ne nous montre que la tête.

Cette miniature offre peu d'intérêt et est d'une exécution médiocre. Néanmoins je suis persuadé qu'elle a été peinte par van der Moere.

Folio 9. L'encadrement « la vignette », comme disent les artisans du temps, n'entoure que la première colonne. Dans la lettrine du haut de la page, nous voyons représenté, d'après la tradition iconographique, saint Nicolas, évêque de Mire. C'est le patron d'un personnage à genoux et à mains jointes, en robe de couleur carminée. En bas est suspendue à la marge au moyen d'un clou, un écu portant « *de sinople à trois fusées d'or* » (2).

Folio 25. Dans un O rustique de 11 1/2 centimètres de hauteur sur 14 1/2 de largeur, qui s'enlève sur un fond

---

(1) Largeur 12 1/2 centimètres, largeur 15 1/2 centimètres.

(2) Il ne nous a pas été possible de savoir, à deux exceptions près, à qui appartenaient les armes qui figurent dans les deux volumes constituant le *Catholicon*. Néanmoins, il m'a paru intéressant d'en faire mention, car dans ces armes de familles éteintes ou peu connues, les chercheurs trouveront peut-être des indices ou des renseignements.

doré, vient prendre place la scène reproduite par la première planche du présent travail.

Un Chartreux, le capuchon sur la tête, est occupé à tailler sa plume. La pose est naturelle, l'expression souriante est bien rendue. Aussi pardonne-t-on sans peine à l'enlumineur des fautes de perspective de dessin.

Cette miniature constitue un vrai tableau de genre, un de ceux que les artistes du moyen âge s'entendaient le mieux à exécuter. En effet, dans les manuscrits, ils sont les plus fréquents. Van der Moere, qui n'a pas un talent facile, si ce n'est pour les fleurs, a été plus heureux dans cette page que dans toutes les autres.

Il y a, de plus, une opposition de couleurs très agréable à l'œil et que la phototypie a été impuissante à exprimer. La blancheur de la robe monacale se détache vivement du tapis vert tendu derrière sa « chaière » et contraste avec le couvre-lit rouge œillet; la chambre sombre présente un contraste très réussi avec les lumières éclatantes de certains objets qui s'y trouvent.

Dans la marge latérale droite, en haut, on lit une inscription dans des rinceaux blanchâtres « *tempus veniet.* » La même devise se représente dans la marge en bas, à gauche, sur un fond pourpre fouetté d'or. Nous voici encore en présence d'un écu inconnu, qui a pour « tenant » un ange. Il porte *au 1 et au 4 d'azur à deux épées d'argent posées en sautoir à la garde et la poignée, de gueules pommetées d'or, accompagnées de trois étoiles à six rais d'or; et au 2 et au 3 d'argent, au chevron de gueules accompagné de trois mouchetures d'hermine;* en dessous du lit, la devise « *cogita mori.* » A dextre de l'écu, saint Josse, représenté en pèlerin,

est assis, la main droite sur son bourdon, une couronne passée au bras, et, de l'autre côté, on voit un personnage en houppelande noire à genoux, les mains jointes.

Dans la marge latérale, le blason de van der Moere : *d'argent coupé de sable brisé d'un bâton posé en barre chargé en chef à dextre d'un écu d'or au chevron de gueules chargé d'une écaille d'argent.* Ce blason est suspendu à deux pinceaux posés en sautoir. Je n'insiste plus sur ce blason, dont l'origine et dont la signification à cet endroit viennent d'être exposées.

Un peu plus bas apparaît une « drôlerie » dans le goût du moyen âge : Une truie en robe grise et en camail bleu, la férule... dans la patte droite, est commodément assise sur un siège. Elle soutient un livre où un cochonnet à genoux semble lire à grand'peine. Sur le côté, son condisciple, le groin, dans le rudiment a l'air fort affairé.

Folio 67. Un Q de 12 centimètres de longueur sur 11 1/2 de largeur, s'enlève sur un fond rouge; des véroniques, des fleurs de fraisier sont attachées aux branchages qui constituent la lettre. La miniature a été collée avec soin sur le feuillet. Nous y voyons un Chartreux, le capuchon sur la tête et d'apparence aussi austère que celui dont nous venons de faire connaissance avait l'air souriant. Ici dessin et perspective laissent également à désirer, mais l'enlumineur a rendu avec justesse la figure du personnage. Devant le religieux, on aperçoit, sur un pupitre ou lutrin plus élevé, des livres ouverts. Les guichets des fenêtres sont fermés et le jour qui pénètre par les vitres supérieures est assez pauvre. Cette miniature introduit le lecteur dans une vraie cellule de chartreux, d'où les objets riants ont été exclus.

Mise en présence de la page reproduite par la première planche, elle formerait un contraste des plus frappants.

Deux pages plus loin, on est en présence d'une œuvre de l'école des enlumineurs du petit livre d'heures provenant de la famille de Hennessy.

Il y a lieu de tenir compte de ce fait, parce que le livre d'Heures précité a des points communs avec le Bréviaire Grimani comme M. Ruelens le signalait dans une étude qui a paru dans « l'art ancien à l'Exposition de 1880 » et qui se trouve actuellement à la bibliothèque royale de Bruxelles.

Le ciel, les rochers, les arbres, les attitudes de petits personnages, la finesse de l'exécution, comme la conception du sujet, ne peuvent laisser aucun doute à cet égard. L'enluminure, qui a 14 1/2 centimètres de largeur sur 15 de hauteur, est cintrée. Sur un rocher couvert d'une herbe douce et menue, dominé par des bouquets d'arbres peints fort délicatement, on aperçoit trois petits personnages placés à une certaine distance les uns des autres. Le premier en avant, les bras levés, « Moïse » ; le second « Aaron » une gourde suspendue au dos, et le troisième « Hur ». En haut, dans un nuage d'or, Dieu apparaît comme pour prêter une attention plus grande à la prière de ses serviteurs ; car là-bas dans la plaine les Amalécites sont aux prises avec les enfants d'Israël.

Des légers rehauts d'or, une des notes caractéristiques de l'école flamande de la fin du xve siècle et du xvie, agrémentent les lumières des draperies.

Sous la miniature que je viens de décrire se trouve un grand H, qui n'est pas traité dans le même style que les lettrines du manuscrit : il appartient encore à l'ancienne

manière. Je citerai aussi comme très bien réussies les lettres D du folio 96 v°, E folio 104, F folio 108, G folio 112 v°, qui sont ornées de papillons ou de fleurs. Dans un folio suivant, l'intérieur d'un H, un ange tenant un écu d'azur portant en chef *à dextre une étoile à six rais, à senestre un buchet de sable embouché, enguiché et virolé d'or, en pointes, un marteau d'or*. Plus bas, sur un banderole, on lit : « Par Basselaer. »

Folio 120. Un I de 8 1/2 centimètres de longueur sur 7 de largeur. L'artiste a représenté à gauche, saint Jean tenant un calice d'où s'échappe un petit monstre, de l'autre côté de la lettre un personnage en longue houppelande, le chaperon jeté derrière le dos.

Folio 127. Un grand F de 7 1/2 centimètres de longueur et de 8 de hauteur. Saint Laurent est représenté tenant un gril et un livre. Un personnage en robe de couleur, le poignard au côté, est agenouillé devant lui. Près de ce dernier, un écu d'azur portant *deux têtes de femme de carnation, et en pointe un coq au naturel.*

Folio 132 v°. Un M de 7 1/2 centimètres de hauteur et 7 de largeur.

D'un côté, sainte Marguerite sortant du corps du dragon, de l'autre, un *écu portant parti d'azur*, en chef deux têtes de *femmes de carnation et en pointe un coq au naturel;* et, *d'argent au chevron d'or chargé de* 5 *yeux au naturel, accompagné de trois mouchetures d'hermine.* L'écu a pour tenant un ange.

Folio 144 v°. Un N de 7 1/2 centimètres de hauteur et 7 1/2 de largeur. Nativités. Ici le mot a prescrit à l'enlumineur le sujet qu'il avait à représenter. La sainte Vierge

à genoux devant l'enfant Jésus. D'autre part, saint Joseph, non nimbé ; derrière ce groupe, un personnage en houppelande; des rayons lumineux traversent le toit de la chaumière.

Ici, nous revoyons l'écu portant *d'azur à la colombe blanche au naturel, accompagnée de trois étoiles à six rais.*

Folio 147. Dans un O, haut de 8 centimètres et large de 7, un écu parti aux armes déjà décrites des folios 127 et 144.

Folio 150. Dans un P de 8 centimètres de haut et 7 1/2 de large, l'enlumineur nous montre Charlemagne tenant le globe et l'épée, un chien est couché à ses côtés. Devant lui, un personnage à genoux; un écu suspendu à la lettre porte *d'azur à la tête de femme de carnation.*

Folio 162. Dans un N, sur un fond rouge, hauteur 7 1/2, largeur 7 centimètres, on voit un évêque tenant dans la main gauche une petite église, de l'autre une crosse; devant lui, à genoux, les mains jointes, un personnage en grande houppelande.

Folio 164. Dans un S de 7 centimètres de largeur sur 8 centimètres de hauteur, le même écu qu'au folio 127.

Folio 171. Un grand T auquel est suspendu un écu d'azur. Voir plus haut folio 127.

Folio 179. Saint Liévin, représenté dans la forme traditionnelle, c'est-à-dire tenant en main des tenailles avec une langue, en souvenir du martyre qui lui fut infligé ; à genoux, devant lui, un personnage en noir, accompagné d'un chartreux, le capuchon sur la tête.

Sur le côté, un écu portant d'azur en chef dextre une étoile d'or à six rais *à senestre, un huchet de sable, enbouché, virolé et enguiché d'or*, en pointe un *marteau d'or.*

In fine. Je signalerai encore un X, sur fond bronzé, accompagné de papillons admirablement rendus.

Le tome II s'ouvre avec une miniature que van der Moere n'a pas exécutée. Pour la couleur, c'est une des meilleures que je connaisse (voir planche II). Certes, on peut critiquer le manque de noblesse de saint Augustin, sa taille trapue, le manque d'aisance de l'attitude. Le travail cependant ne laisse pas d'être intéressant Pour la facture, on pourrait peut-être le rapprocher des enluminures qui ornent le bréviaire Grimani ou des livres qui ont été décorés par les mêmes artistes qui travaillèrent au fameux manuscrit de la Bibliothèque de Saint-Marc, à Venise.

L'adjonction de la planche II me dispense de décrire cette enluminure. Je me bornerai donc à transcrire l'inscription qui monte près de la bouche du moine, vers le grand Docteur :

« *Fratribus catholicon sit presens obsecro gratum. Et sis in patria merces, o Doctor beate.* »

Folio 4. Dans un A d'assez grandes dimensions, un enlumineur assez gauche a représenté saint Jean-Baptiste, couvert d'une peau de chameau, montrant de l'index l'agneau qu'il tient de la main gauche. Un personnage tonsuré vêtu d'une soutane violette et le chaperon jeté sur l'épaule, invoque à genoux et mains jointes ce saint, qui est sans doute son patron; un écu appendu a la lettrine porte *d'azur au 3 cerfs d'or un bâton de gueules en barre brochant sur le tout.* Ce serait un membre de la famille gantoise des Borluut.

Folio 53. La bordure bleue semée de pâquerettes, de roses, de pensées, etc., encadre très heureusement la partie supérieure et la marge latérale de la première colonne. En haut

de la page, à gauche, on voit dans un B saint Liévin dans l'attitude que j'ai décrite plus haut. Il est invoqué par un personnage qui, à en juger par le costume, doit être un laïque. Entre le saint et le fidèle, l'artiste a placé un ange tenant un écu *de sable à 3 arcs d'or tendus d'argent*. Cette lettrine a été exécutée par van der Moere.

La seconde planche reproduit l'enluminure dont je viens de parler. A quelle main faut-il l'attribuer? Je suis porté à lui donner pour auteur l'enlumineur du paysage du premier volume, ou un maître de la même école.

Que savons-nous de positif au sujet de cette école gantoise d'enlumineurs. On cite des œuvres anonymes d'un grand mérite, des artistes comme les Horebaut, qui eurent leurs jours de gloire ; mais jusqu'à présent il n'a pas été donné de leur restituer des œuvres d'une façon certaine.

Mon étude donne une date qui peut être considérée sans témérité comme point de départ important pour l'histoire de l'enluminure. Le « Catholicon » a été compilé et terminé en 1484, et, selon toutes les apparences, enluminé peu de temps après. Toutes les œuvres ne se présentent pas avec le caractère du Catholicon : les fonds d'or semés de fleurs, ces lettres rustiques qui reviennent si souvent dans le Grimani, ne se généralisent que dans les dernières années du xve siècle. La tendance qui a prévalu dans nos provinces à l'époque de Maximilien commença à se faire sentir dans les premières années du règne de Charles le Téméraire (1). Les lettrines prirent à cette époque cet aspect pittoresque dont

(1) Le manuscrit n° 5104, Bibliothèque de l'Arsenal à Paris, enluminé vers 1470, contient des lettrines rustiques, mais qui n'ont pas encore le développement ni l'élégance de celles que le lecteur a sous les yeux dans les 2 planches.

les artistes ont tiré tant de parti. Elles doivent être originaires du pays flamand. Tandis qu'en France, sous Charles VII (1), les enlumineurs se plaisaient déjà à employer des lettres prismatiques dorées sur des fonds sombres ou de couleur agrémentés de fleurs. Tous les manuscrits hollandais qu'il m'a eté donné d'étudier semblent n'avoir admis ce genre de lettrines que beaucoup plus tard. La Bibliothèque royale possède un manuscrit nº 21696, provenant du pays d'Utrecht et datant du xvie siècle. Les manuscrits de la même provenance que j'ai eu tout récemment le loisir d'examiner au Musée Plantin confirment mon assertion. Les lettrines rustiques n'y apparaissent qu'à trois ou quatre endroits ; partout ailleurs les anciennes formes ont persisté. Cette circonstance me ferait même supposer qu'elles sont dues à une autre main, car on ne doit pas perdre de vue qu'il régnait d'une école à l'autre une très grande diversité, tant dans les procédés que dans le style.

PLANCHES.

Je transcris des inscriptions se trouvant sur les deux planches, en faisant disparaître les abréviations.

Ire planche, tome I : « Incipit prefacio apologetica super tripertitam tabulam operis sequentis quod catholicon beatisimi Aurelii Augustini episcopi intitulatur in qua prefacione ostendit compilator quomodo propter triplicem rationem jure hoc volumen ita appelari debuit. Compilata anno domini

---

(1) Voir les manuscrits nºs 15077 et 10475 de provenance française, à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

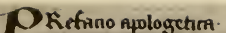
1483, 20 die aprilis in domo vallis regalis ordinis carthusiensis juxta gandavum ».

2e planche, tome II : « Incipit prefacio super secundam distinctionem operis presentis quod catholicon Aurelii Augustini nomen accepit, in qua prelocutione ostendit compilator quod cuncta operis hujus syntagmata sunt vel veritatis approbativa ac felicitatis destructiva. Et fuit edita anno domini 1482, in domo vallis regalis ordinis carthusiensis juxta gandavum ».

Je me suis dispensé de citer toutes les mentions du compilateur, car elles sont si nombreuses qu'à elles seules elles eussent occupé plusieurs pages d'un texte compact.

J'ai donné plus haut les dates extrêmes, car les diverses parties n'ont pas été compilées dans l'ordre des matières. L'inscription du tome II nous indique un travail antérieur d'un an à celui mentionné ci-dessus.

J. Destrée.



Incipit prefatio apologetica super tripertitam tabulā opis sequentis · qd catholicon btīssimi aurelij augustini epī intitulatur · ī qua p̄fa-
tor ondit copilator quō pp̄ triplicē rōnē nūc lī volumen ita appellari debuit · Copilata ānodn̄i · 1483 · 20 · die aplis ī domo vallis regalis ordīs
carthusiensis iuxta gandauum ·



Pitulante dn̄o velut a gran
di fenore liberati · qr iam p̄ime distinctiōis calcem ingentis operis attigi?
pusq ultro dictamīs iactamus cymbā · idest ad sedam · q̄ hanc rōis auditē
sequtur p̄grauius eudenda · debemus quātū celiū fuerimus nacti opem · tabu
lis exstruendis operā impendē · Neqz enī hoc · nisi posteaus efflagitat ordo ·
vt p̄us tabulas q̄ fundamēta · e qbus velud speculū qddā p̄me huius distinctiōis
fulget · atqz emerget structura cudemus · siue fabricaremus · Obseruanda me
tera nsquenqz nobis erat · mensura limitata · que vbiqz moderatiōis sue sene
ret tēpiem · ne foret irreuocabilis · et immoderata progressio · Ipsa enī est que ī eis q
metimur constat · omni rei modū prefigēs · Custodiendus prorsus erat et
nūs · q in eis q̄ numeramus locū optinet sūm; Preterēundū nequaquam ēē pon
dus neqq̄ rati sumus · qd in eo potissime consistit · cū q̄ppiā appendimus ·
qd omnē rem · ad quetem ac stabilitatē trahit · et hec obseruātes velud sequim
scripturā dicentem · Disposuisti oīa in mensura · et nūo · et pondē · Hec tn̄ dis
serentes · neqq̄ legentiū ita in hāc redigimus expositiōz intellctū · quasi non
sit aliud mesure genus · nūi atqz ponderis · preterq̄ in lapidibus · ligne
atqz huiusmodi molibz · et qūtiscūqz corporalibus uel terrestribus · vel celes
tibus audita potest · atqz cogitare · Jmmo etiā est · q̄admodū in huius se
cude distinctiōis adp̄me dissereu p̄fatiōe · mensura sine mensura · cui equatur
qd ille est · nec aliunde ipa est · Est et nūs sine nūo · etc ī preallegata conda
in p̄fatiōe · quo formatur oīa · nec ipse formatur · Nichilominus qr trinitatis



Capit prefacio sup secundam distinctione operis presentis · quod catho
licon · aurelii augustini nomen accepit · in qua prelocutione ondit
copilator · q cuncta operis huius syntagmata sint uel veritatis ap
pbatiua · a falsitatis destructiua · Et fuit edita anno dni · 1482 · in do
mo vallis regalis · ordinis carthusiensis · iuxta gandauum ·

Causa quamobrem hystoriam operis compalu
teperim nidere opus · q sqs ea q loqui iam dudum · in huius pme distinctiois pfacioe
excelsus sum · lectitare n refugerit · deprehendere nulla interueniente poterit · edicionis cali
gine · Neque cum arbitror · cum sic post magnifica edita a sanctis patribus lucubramina
sacris in apicibus mentis relaxo sinum · ut vtilitati sancte ecclie instillare que pia
edificationis suffragium · me a quoque debere · temerario quodam iudicio ausu · quasi
in ipsorum scriptorum suggillacione dampnari · Non enim fabricare sic noua · lum
do quasi dente atque exercere suspiramus · ut exinde q laudabiliter a prisas sunt
digesta scriptoribus in nostram appositione · vetera dampnemus · atque fedari excepte
mus · Et ex hoc sane · liuidis exactius debeo caue emulorum corrosionibus · q ca
nino dente · in angulis rodunt · doctrinam sanam non sustinentes · coaceruantes sibi
magistros prurientes auribus · ad fabulas aut conuertitur · quanto magis non pro fides
acumine · inopia diuinarum stillarum squalidus · atque marcidus · neque proprii fon
tis hauriens · cuonie nitor fraternarum in anulis gurgites · sed mendicans · ut ir
reprehensibiter q propria scriba · tanti doctoris vborum stillicidia exerenda nuch
largiente dno destinaui · quibus sacris nullus nisi multum effreis · atque sacra
a religione propostoro ordine alienus · audebit condire sandalis · Etiam michi nu il
lud differendi genus prorpertinum fore ratus sum · quo in genere fauj noscitur hebil
scigena · ut obtrectorum facilius impudica obstruere ora · Hunc est enim
ut pauca e pluribus · pro huius rei de qua agimus causa · commemoranda esse censeo ·
Nam recordande memorie · magister petrus lumbardi · librorum sententiarum conditor · almus

POTIERS ET FAÏENCIERS TOURNAISIENS

PAR

Eugène SOIL,

Avocat,

Membre de la Société historique et littéraire de Tournai

et de l'Académie d'archéologie de Belgique.

Sous ce titre, M. Soil vient de faire paraître un ouvrage destiné à obtenir un légitime succès.

La céramique est peut-être la branche de l'archéologie qui a compté et compte encore le plus grand nombre de chercheurs. Quel peuple n'a laissé dans les entrailles de la terre un fragment de vase précieux ou grossier? L'archéologue va recueillant pieusement ces débris... dans lesquels l'historien trouvera souvent de précieux indices pour se livrer à la tâche, aussi délicate qu'ardue, de la reconstitution d'un lointain passé.

L'honorable auteur (chap. I) nous donne un aperçu sur la poterie pendant l'époque gallo-romaine et l'époque franque. Comment établir que ces débris proviennent de vases fabriqués sur le sol où ils ont été trouvés? Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on transporte les produits céramiques. M. Soil donne pour le haut moyen âge 15 spécimens des plus intéressants (voir pl. VI).

Dans le nombre, j'en citerai un qui m'a surtout intéressé.

N° 10 (pl. VI). « Vase en forme d'urne, bord formé d'un bourrelet, la panse percée de trous régulièrement disposés en cercle, même terre (noire). L'auteur n'indique pas l'époque, ce qui n'est pas aisé pour les objets d'un usage journalier dépourvus de décor et dont les formes résistent avec ténacité à l'action du temps. M. Soil rappelle en note que ces vases servaient à brûler de l'encens près des corps morts. Je connais, à ce propos, une représentation où cet usage est rappelé. Dans le magnifique livre d'Heures qui a appartenu à Jean, duc de Berry, et dont la confection remonte à la fin du XIVe siècle ou au commencement du XVe siècle (1), le miniaturiste a représenté des moines dominicains récitant l'office des morts près du catafalque qui abrite les restes mortels du prince. Près de la bière on voit des vases identiques à celui auquel je fais allusion.

La classification chronologique des vases communs présente donc d'insurmontables difficultés, par suite de l'absence de formes décoratives connues par des documents datés.

Pour le motif contraire, la tâche devient presque aisée pour les carreaux, qui portent très bien leur date (voir pl. VIII et IX).

Au chap. III, le lecteur est fort bien renseigné sur les potiers de terre du XIIIe au XVIIIe siècle. Mais ce qui est fort intéressant, c'est la liste des potiers recueillis dans des docu-

---

(1) M. le Chanoine DE HAISNES, dans son *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et Hainaut avant le* XVe *siècle*, a reproduit de superbes grisailles de ce Ms.

ments reposant aux archives de la ville. Le XIIIe siècle en compte 41, le XIVe 42, le XVe 54, le XVIe 22, le XVIIe 25 et le XVIIIe 14.

S'il fallait en juger d'après ces chiffres, les XIVe et XVe siècles ont dû être particulièrement très florissants pour la céramique tournaisienne.

Les difficultés mises à l'importation autorisent à bon droit l'auteur à admettre que les produits anciens du moyen âge trouvés sur le territoire de la ville de Tournai sont sortis des poteries de cette ville. D'ailleurs, si l'on tient compte du nombre des potiers, cette thèse acquiert une nouvelle force.

— P. 49. M. Soil donne dans le texte la représentation d'une sorte de niche dans laquelle certains auteurs voient une poterie acoustique. Nous renvoyons à la réponse de M. Helbig, IIIe liv. *de l'Art chrétien*, p. 456, 1886.

D'après le savant liégeois, cette niche était peut-être destinée à recevoir des reliques. M. Soil ne désigne que deux hypothèses : celle empruntée à l'acoustique, ou *celle ayant trait à la décoration*. M. Helbig donne, lui, un argument qui a bien sa valeur.

« Pendant la consécration des églises, on plaçait des reliques de douze en douze assises, et les prêtres récitaient des prières.

» Nous ne serions pas surpris que les reliques eussent été placées dans des poteries qui seraient devenues de véritables reliquaires. A une époque et dans des régions plus rapprochées de nous, on constate assez souvent l'emploi du tuf volcanique dans la construction des voûtes, et cela dans des contrées fort éloignées des carrières d'où l'on tire ces matériaux. »

J'ai vu naguère à la vente Felix, à Cologne, une de ces niches.

Je crois utile d'ajouter encore quelques mots sur cette question.

Au musée germanique, à Nurenberg, il existe un certain nombre d'objets similaires, et ils ont été placés pas loin de ces grands poêles de faïence bien connus tant par leurs dimensions que par leur originalité. Lors d'un récent voyage, j'ai appris du savant directeur, M. le D[r] Essenwein, que les niches dont il s'agit avaient fait partie autrefois de grands foyers.

Je crois que l'on peut se rallier sans hésitation à l'opinion du savant archéologue allemand. Du reste, la seule objection que l'on pourrait y faire serait tirée des caractères architectoniques des niches. A dire le vrai, les curieux foyers dont le château de Nurenberg et le musée germanique possèdent de si beaux spécimens sont conçus en style de la Renaissance, mais il est vraisemblable que ce n'est pas à la décoration de cette époque que les premiers se rattachent.

En effet, j'ai rencontré au musée de la ville de Salzbourg un fac-simile d'un foyer remontant à l'année 1501, et l'ornementation tout entière appartient encore à l'art du moyen âge. L'original se trouve au château de cette ville.

Comment un tel objet est-il venu échouer à Tournai? Qui entreprendrait de suivre aujourd'hui les pérégrinations des objets d'art anciens ou modernes?

Au musée de la ville de Lille, j'ai vu un retable provenant du sud de l'Allemagne renseigné comme une œuvre d'origine flamande.

Je ne sache pas qu'on ait jamais traité un retable de la

sorte dans nos provinces. Je cite cet exemple et je pourrais en ajouter beaucoup d'autres (1).

L'histoire de la faïence en Belgique commence avec Guido Savino, qui fonda une manufacture (2).

M. le chevalier de Burbure donnait tout récemment encore des détails sur ce maître.

Il y eut des faïenceries à Gand dès 1534, à Bruges en 1568, puis, au XVIIe siècle, viennent Bruxelles et Tournai. Toutes les autres faïenceries belges ne datent que de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Scoraon (1670-1674) fonda la première fabrique à Tournai. Jean Fiburien et Fauquez occupent une place fort honorable dans l'histoire de la céramique tournaisienne.

Mais il était réservé à Péterinck (1751-1799) de porter cette industrie à son faîte. M. Soil a retracé avec beaucoup d'intérêt, dans son ouvrage sur les porcelaines de Tournai,

---

(1) Avant de terminer cette remarque, j'engagerai M. Soil à consulter l'ouvrage de M. le Dr Essenwein, intitulé : *Kunst et Kulturgeschichtliche Denkmale des Germanischen National Museum.* La pl. XXX et la pl. LXII donnent la reproduction de poteries en manière de niche. L'auteur, se basant sur leurs formes architectoniques, assigne à plusieurs d'entre elles comme date la plus reculée la seconde moitié du XIVe siècle et il remonte ainsi par une série d'exemples bien choisis jusqu'à la Renaissance. Ces niches portent en allemand le nom d'*Ofenkacheln*. On les plaçait de façon à former une paroi et on les retenait au moyen de chaux. L'ensemble de ces niches ou de ces plaques qui les remplacèrent, formait le poêle allemand que nous connaissons. A la pl. LXXI, l'auteur nous montre encore six objets similaires.

Les n°s 1 et 2 de cette planche nous font voir des niches dont la cavité est peu marquée, mais où la tradition a été encore assez bien observée, de façon à ne pas laisser le moindre doute sur leur destination. Au XIVe siècle, les *Kacheln* sont peu ornés. Plus tard, ils sont décorés d'armes, de statues de saints, de scènes de la Passion ou de sujets tout à fait profanes.

(2) Voir les *Bulletins de l'Académie d'archéologie de Belgique*, 1886.

la carrière si active et si mouvementée de cet homme entreprenant.

L'étude des « produits » est très consciencieuse; je me borne à la signaler, ne pouvant la résumer.

Je ferai cependant une exception pour quelques pièces qui ont acquis, par suite de diverses circonstances, une valeur historique. M. Soil assigne sans hésitation à la fabrication de Péterinck les beaux vases décorés de guirlandes de fleurs en relief, richement polychromés.... Je demande pardon à l'estimable auteur si je me permets de ne pas partager l'admiration qu'il professe pour ces curieux produits. Dans tout ceci je ne vois qu'une question de goût. Mais le mouvement qui porte nos artisans à se rendre à l'école du passé ne permet pas de négliger ce point. Ces guirlandes font, à mon humble avis, sur les surfaces des vases, assez mauvaise figure. Elles n'y forment plus de décors, parce que l'imitation des plantes et des fruits est poussée trop loin, et avec cela l'œil est choqué de cet à peu près revêtu de couleurs plus ou moins bonnes. Néanmoins, il y a de très honorables exceptions. Le réservoir de la fontaine du musée de la Porte de Hal est du nombre.

« Ce vase, qui a la forme d'une grande potiche sur un pied élevé composé d'un fût avec base élargie, est décoré sur la face antérieure d'une grosse guirlande de fleurs en haut relief, peintes de couleurs fines; sur sa base, une frise réticulée et d'un beau rouge tirant sur le violet sur le haut du vase; à la naissance du renflement, un écusson oval aux armes du prince Charles de Lorraine. Le couvercle est couvert de fleurs en relief. La face postérieure du vase est décorée de bouquets de fleurs dont le style, l'exécution et

le coloris ne peuvent laisser de doute sur l'origine tournaisienne.

» L'émail, la terre, l'aspect général du décor confirment cette attribution (V. pl. XVI).

» Sous le pied se trouve une marque inexpliquée jusqu'ici, composée de trois croissants entre deux traits et des lettres C et P en noir. »

Les arguments apportés par M. Soil à l'appui de sa thèse me semblent très sérieux. Je les résume. Les lettres C P seraient les initiales de Charles Péterinck, fils du fondateur de la manufacture de Tournai, qui travailla quelque temps chez son père, et eut même, pendant un court espace de temps, la direction de la manufacture avant d'en fonder une nouvelle. Tervueren a peu fabriqué et n'a produit que des porcelaines. Quant au vase, il est bien de faïence. L'auteur rejette donc l'attribution de M. Pinchart, adoptée après par M. Fétis dans le catalogue de la collection céramique de 1882.

L'émail et le détail du décor déterminent M. Soil à y voir un objet de fabrication tournaisienne, d'autant plus qu'une tradition constante et des textes nombreux parlent de vases ornés de guirlandes de fleurs. Au surplus, le prince de Lorraine avait des rapports fréquents avec Péterinck, qu'il protégeait beaucoup, et lui donnait des commandes. L'auteur cite un texte où il voit un argument décisif.

Au n° 48 du catalogue de vente dressé en 1781, on lit :

« Un grand vase en porcelaine de Tournai blanc, bleu et or, avec *des cartouches en rouge*, *dont l'une est aux armes de feu son Altesse Royale.* »

» Ce que Péterinkx a fait en porcelaine, il peut l'avoir

fait aussi en faïence, et nous avons assez d'éléments, de preuves, pour affirmer qu'il l'a fait. »

A vrai dire, la démonstration de M. Soil nous semble très acceptable; mais que fait-il des trois croissants? Pour ma part, qu'il me soit permis d'attendre encore un peu avant de faire disparaître un petit point d'interrogation que je crois devoir laisser à raison de la marque inexpliquée.

Le genre de vases enguirlandés de fleurs et de fruits n'appartiennent pas en propre à Tournai : C'est un modèle de l'époque. La porte de Hal a acquis, en 1884, un grand brûle-parfum en manière de potiche et qui rappelle d'un peu loin la fontaine dont il vient d'être question. Il porte dans le creux intérieur du pied une grande marque bleue, un grand H, une barre légèrement courbée aux deux extrémités est posée sur la traverse de la lettre; ni Græsse (1), ni Ris-Paquot (2) ne donnent la provenance de ce signe, mais je serais assez porté d'y voir un produit d'origine allemande; quoi qu'il en soit, il est de qualité inférieure (3).

— Quant au surtout de table reproduit à la pl. XVIII et qui faisait tout récemment encore l'ornement de la collection Fétis, je crois que l'on peut partager sans hésiter l'opinion de M. Soil, qui y voit un produit tournaisien, s'appuyant sur le fait qu'on en a trouvé beaucoup dans la ville. Cet argument a une grande valeur. J'ai eu l'occasion d'examiner

---

(1) *Guide de l'amateur de porcelaines et de poteries ou collection complète de marques de fabriques de porcelaines et de poteries de l'Europe et de l'Asie*, par le Dr J.-G.-Th. Graesse. Dresde, 1880.

(2) *Dictionnaire des marques et monogrammes des faïences, poteries, grès, etc.*, par Ris-Paquot, 5e édit. Paris, MDCCCLXXX.

(3) Cet article était écrit quand un antiquaire qui a beaucoup voyagé en Alsace m'a dit que c'était un produit d'une fabrique d'Hagenau.

cet objet à diverses reprises. Il me semble difficile de le mettre sur le même pied que la fontaine de Charles de Lorraine. Il va de soi que je ne parle que des similitudes de fabrication.

Les couleurs employées dans la décoration du surtout sont plus claires... et celles de la fontaine plus intenses.

La pl. XVIII ne rend pas exactement l'aspect réel ; la couverte de la fontaine est bleuâtre, celle du surtout est plus laiteuse.

Je dois m'arrêter pour ne pas donner à cet article de trop grandes proportions. Les archéologues et les céramistes en particulier liront avec beaucoup d'intérêt le travail consciencieux de M. Soil, qui a l'art d'élaguer de ses dissertations le détail oiseux et d'attacher le lecteur par son exposé aussi clair que précis.

J. Destrée.

Extrait du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*

LES ACCROISSEMENTS

DU

MUSÉE ROYAL D'ANTIQUITÉS ET D'ARMURES

A. — ACQUISITIONS.

Depuis un an, aucun des arts industriels auxquels le Musée doit servir de sanctuaire n'a été laissé dans l'oubli : l'orfèvrerie, l'art du fondeur en bronze, la ferronnerie, les ivoires, la polychromie sur bois, le mobilier, la sculpture ornementale, la céramique, les tissus, tant au point de vue de l'art qu'à celui de l'archéologie, comptent des œuvres nouvelles intéressantes. Les sections des armes et de l'ethnographie ont reçu également un certain nombre d'objets très intéressants. On s'est attaché à enrichir le Musée de trésors que le savant et l'artiste pourront mettre largement à contribution. Nous ajouterons qu'il ne se passe pas de semaine où l'un ou l'autre objet ne soit reproduit, dessiné ou étudié, et n'étaient les conditions défectueuses d'éclairage et de placement, l'utilité de nos collections ne tarderait pas à s'accroître considérablement. Il y va de l'avenir de nos arts industriels que le Musée non seulement se procure des

modèles propres à former le goût, mais obtienne aussi une installation convenable.

Dans les acquisitions qui ont été faites, l'histoire des anciennes industries n'a pas été perdue de vue. Une somme relativement considérable a été consacrée à l'achat de tissus coptes provenant de la Haute-Égypte. Beaucoup d'établissements similaires de l'Europe en étaient pourvus, et il ne convenait pas que nos collections fussent privées des premiers spécimens connus des étoffes de haute-lisse, d'autant plus que la tapisserie était naguère une industrie nationale. Nous aurons l'occasion de faire une mention spéciale de ce précieux contingent.

Passons maintenant en revue les diverses acquisitions, les dons et le legs de M. le marquis de Rodes.

I. — Orfèvrerie.

L'orfèvrerie a toujours joui d'une grande considération. Il semble que cet art emprunte une certaine noblesse aux métaux précieux auxquels il donne des formes riches et variées. A lui le rôle de parer les autels, de rehausser la majesté des rois et de s'associer à tout déploiement de luxe. Moins exposés aux caprices de la mode, les sanctuaires ont su conserver intactes, en dépit des vicissitudes des temps, un certain nombre d'œuvres merveilleuses du moyen âge; tandis qu'il n'existe pour ainsi dire que des épaves de l'ancienne orfèvrerie civile. Aussi, recherche-t-on avec ardeur ces précieux mais rares souvenirs de la vie domestique de nos ancêtres. Il est donc naturel que nous signalions, en premier lieu, une boucle de ceinturon trouvée à Liège,

rue des Ravets, dans les décombres de l'ancien refuge de l'abbaye de Lobbes (1).

1. *Boucle, etc.* Elle est longue de 0m073 et a une largeur de 0m040 à la bielle (F. 97) (2). Le passant, dont l'extrémité est crénelée, a 0m022 de longueur et 0m025 de largeur. La bielle se développe en forme de lyre, dont les côtés sont couverts de deux banderoles. A la partie supérieure on voit un ange qui entr'ouvre ses ailes, d'un aspect un peu lourd.

L'extrémité de l'ardillon vient se placer sous la tête de l'ange. Deux petits ornements découpés sont fixés à la partie inférieure de la bielle. Sur le mordant, à l'intérieur duquel on voit encore un débris de la ceinture de cuir, est gravée une feuille s'enlevant d'un champ couvert de hachures. L'inscription, en lettres gothiques, doit se lire à partir de la croix : + POUR LOYAUTÉ MAINTENIR. L'émail du champ est d'un bleu noirâtre.

On peut assigner à cette boucle la fin du XVe siècle. Il ne sera pas oiseux de faire figurer, à côté de cet objet, un mordant de ceinture d'abbesse trouvé également à Liège lors de la construction du chemin de fer de ceinture et faisant partie des collections de notre Musée (3). De chaque côté, sous une niche flanquée de contreforts munis de

---

(1) Nous devons ce renseignement à l'obligeance de M. van de Casteele, archiviste de l'État, à Liège.

(2) *N. B.* Les numéros précédés d'une lettre indiquent le classement adopté pour le placement des objets des diverses collections.

(3) Dans la dernière édition du catalogue, cet objet est désigné à tort comme étant un fragment de reliquaire. (Voir n° 63 F, 2e section, Moyen âge et Renaissance.) Il est en argent et la dorure se voit à peine.

clochetons, on aperçoit des figurines représentant sainte Catherine et sainte Barbe. (*Voir* planche I, nos 4 et 5.)

Le mordant proprement dit qui surmonte ce dernier objet offre la plus grande analogie avec celui de la boucle. Apparamment, ces deux spécimens de l'art de l'orfèvrerie appartiennent à la même époque, sinon au même art ; ils offrent le mérite de véritables documents pour l'histoire de l'orfèvrerie en Belgique.

Il est à remarquer que la devise : « *Pour loyauté maintenir* » (1) appartient depuis des siècles à la famille de Lusignan, qui a joué autrefois un rôle si considérable (2). Au XIIe siècle, deux ordres de chevalerie ont été fondés par la maison royale de Lusignan, qui a porté les couronnes de Jérusalem, de Chypre et d'Arménie (3) : l'ordre de Mélusine et l'ordre de l'Épée. Le premier fut créé, en 1186, par la reine Sibylle, épouse de Guy, roi de Jérusalem ; le second, qui date de 1193, institué par Guy lui-même lorsqu'il prit possession de l'île de Chypre, fut réorganisé par le roi Pierre Ier, en 1360.

---

(1) *Dictionnaire des devises historiques et épiques*, par A. Chassant et Henri Taussin. Paris, 1878. *Die Wahl- und Denksprüche-losungen*. Dilietz, 1884.

(2) La famille Kerner (?) porte également la même devise, qui se traduit en provençal : *Per leattad mantener;* la famille Heintze : *maintenir loyauté;* la famille Le Boucq : *maintenir fault loyauté*. Un Condé avait adopté le seul mot, *loyauté;* enfin, la famille Bertie, en Angleterre, a, dans le même ordre d'idées, une devise encore plus précise : *Loyauté m'oblige*.

(3) *Ordre de Mélusine, chevalerie d'honneur de Son Altesse Marie de Lusignan, princesse de Chypre, de Jérusalem et d'Arménie. Statuts.* Paris, 1885. Nous devons la communication de cet opuscule à M. De Schryver, consul des États-Unis de Venezuela. M. de Raadt nous a fourni également plusieurs indications bibliographiques.



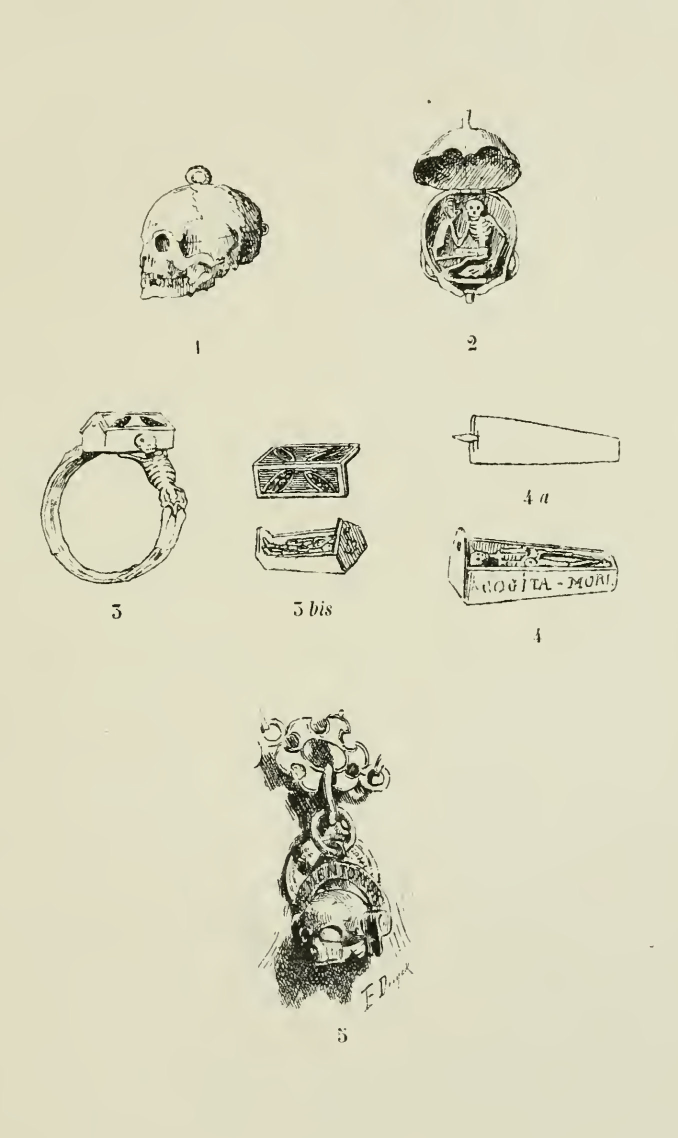




4.

5.

pl. 1.



Pl. II.

« L'ordre de l'Épée, dit Hermand (1), dont le renom » s'était rapidement répandu dans le monde entier, était un » des ordres les plus célèbres du moyen âge. La famille de » Lusignan en a toujours gardé la grande maîtrise. »

La boucle de Liège a donc appartenu sinon à un Lusignan, du moins à un dignitaire ou à un membre d'un des ordres fondés (2) par la célèbre famille. Un fait d'ailleurs semble donner une grande probabilité à cette dernière hypothèse. En parcourant récemment le catalogue de l'ancienne collection d'Huyvetter, nos regards tombèrent sur la description d'un tableau, n° 668, à fond vert, représentant deux portraits accompagnés d'armoiries. La banderole qui entoure l'épée d'un des personnages porte la même inscription que celle de la boucle : « *Pour loyauté maintenir* », et au bas : « *entre le vert et le secq.* »

D'après une note qui accompagne ce tableau, « les armoi-

---

(1) *Histoire des religions ou des ordres militaires de l'Église et des ordres de chevalerie*, par Hermand. Rouen, 1698. Ouvrage cité par les statuts du nouvel ordre de Mélusine.

(2) L'ordre de l'Épée, appelé également de *Chypre* ou du *Silence*, fut conféré par Guy, à son départ de la Palestine, à 300 chevaliers, « qui fesaient le serment » de défendre la religion, le souverain et de garder le silence sur les affaires de » l'État. Ils étaient militaires et religieux, et suivaient la règle de saint Basile. » Ils avaient pour devise : *Securitas regni*, et pour insigne une épée se combinant avec un S. La devise : *Pour loyauté maintenir* n'aurait donc appartenu qu'à la famille et peut-être à l'ordre de Mélusine. L'on sait que cette fée jouait un grand rôle dans les destinées des Lusignan. *Collection historique des ordres de chevalerie existant chez les différents peuples du monde*, par A.-W. Perrot, publié par Fayolle (p. 266). D'après Thomas De Rouck, la devise qui nous occupe aurait appartenu à l'ordre de Chypre concurremment avec celle précitée *Securitas regni;* mais comme il ne semble pas lui-même très bien renseigné sur ce point, attendu qu'il ne fait mention que d'un ordre alors qu'il y en a deux bien distincts : l'ordre de Méluse et celui de Chypre, nous n'attachons pas d'importance à son avis. *Den nederlandtschen Herauld ofte tractaet van wappen en polityeken adel door* Th. De Rouck, 't Amsterdam, 1645.

» ries seraient celles de Wouters, seigneur de Vinderhaute,
» et de Vander Meersch, seigneur de Nevele, ou de Mor-
» tagne, dit Postelles, seigneur de Destelberge. »

Nous ignorons ce qu'est devenu le tableau dont il s'agit.

En terminant cette étude, nous ajouterons que la devise célèbre n'est pas exposée à tomber de sitôt dans l'oubli. En 1885, l'ordre de Mélusine a été reconstitué par la princesse Marie de Lusignan, princesse de Chypre, de Jérusalem et d'Arménie. L'art. 18 des statuts prescrit aux chevaliers et aux dames d'honneur de se conformer scrupuleusement à l'antique devise des Lusignan : POUR LOYAUTÉ MAINTENIR.

2. *Plaque circulaire en argent ciselé et gravé.* Cet objet, qui a été acheté à M. Renard-Soubre, à Liège, a dû faire partie autrefois d'une bille de chape ou d'un collier de corporation (F. 98) (1). Sur le bord, compris entre deux bagues torses, se détache, d'un fond obtenu par des hachures, l'inscription suivante : S. ANTHONIS . EN S. BERBERA..... Au centre on voit deux petites statuettes en argent doré figurant saint Antoine et sainte Barbe avec leurs attributs caractéristiques. Cette plaque, qui appartient à la seconde moitié du XV[e] siècle, provient, paraît-il, du Brabant septentrional. Elle a été reproduite au moyen de la phototypie (2).

3. *Bille transylvaine des Siebenburgen*, acquise de M. Egger, de Vienne. Elle est en argent fondu et ciselé en partie doré, mesure 0[m]11 de diamètre; sa hauteur totale est de 0[m]04. L'ornementation de cet objet se compose d'éléments fort

(1) La disposition qui consiste à rapporter deux statuettes de saints sur un même champ est assez fréquente dans les colliers provenant des gildes.

(2) Voir *Bulletin mensuel de numismatique et d'archéologie*, p. 39, pl. III, 1881.

divers. Des feuillages en relief, rappelant le style roman et agrémentés de petites pyramides filigranées alternent avec des boutons bleus émaillés qui sont fixés au moyen de rivets (1). Le bord est maintenu par deux bagues lamées; au centre apparaît, dans une monture en fil d'argent, un grand morceau de verre grenat. Il existe également des spécimens de forme hémisphérique dont la hauteur varie entre 0m05 et 0m04. La surcharge des motifs d'ornementation et des emprunts peu heureux à l'orfèvrerie orientale en font une œuvre d'un goût douteux. C'est en vue surtout d'offrir un point de comparaison, que cet objet de l'orfèvrerie des Siebenburgen a pris place dans nos vitrines.

L'art des Siebenburgen est particulièrement connu par ses billes, dont il existe encore nombre de spécimens. On peut distinguer dans l'histoire de ces objets trois phases bien distinctes.

Dans la première, qui comprend le xve siècle, ces billes conservent encore certains traits communs avec les produits similaires de nos contrées. Des statuettes de la sainte Vierge et de saints abrités sous des dais occupent la partie centrale. Mais l'ensemble manque de goût et les détails sont peu soignés. Toutefois, il existe de la même époque des billes élégamment ciselées et découpées. Nous citerons en particulier au Musée de Buda-Pesth : une boucle ornée de rinceaux à jour animés par la présence de plusieurs paons; dans un autre exemplaire, on voit saint Martin partageant son man-

(1) Les spécimens que possède le Musée national de Buda-Pesth offrent la même combinaison. On est autorisé dès lors à croire que les boutons appartiennent, comme les autres ornements, au même art ou qu'ils sont contemporains.

teau. Des fleurons constituent l'ornement de la bordure.

Les bijoux que nous venons de signaler sont incontestablement de conception heureuse et les meilleurs que nous ayons vus à Buda-Pesth (1).

Dans la seconde, un changement très brusque se manifeste tant dans l'aspect général que dans les détails. Les orfèvres s'efforcent de réagir contre le défaut de la surcharge; aussi règne-t-il dans leurs compositions plus de simplicité, partant, plus de goût : des reliefs hémisphériques régulièrement disposés couvrent la partie centrale; entre des bagues ornées de feuillages qui maintiennent le bord, on aperçoit des petits reliefs figurant des motifs de chasse. A ce genre appartient la boucle du musée de Bruxelles (2) servant de base à une croix grecque provenant du mont Athos ou, peut-être, d'un monastère de Kiew.

La troisième phase est connue par la boucle cédée au musée par M. Egger (3). On rencontre également des billes hémisphériques et dont les surfaces disparaissent presque littéralement sous les ornements dont elles sont recouvertes.

4. *Boîte en écaille avec monture en or ciselé.* Pour finir ce qui concerne l'orfèvrerie proprement dite, il nous reste à signaler une élégante boîte en écaille longue de 0m075, large

(1) Nous saisissons l'occasion pour remercier M. le Dr Hampel, conservateur au Musée national de Buda-Pesth, des renseignements qu'il a bien voulu nous communiquer sur l'orfèvrerie transylvaine.

(2) E. 5 *Catalogue. Deuxième section, Moyen âge et Renaissance : Musée royal d'antiquités et d'armures.*

(3) *Mitheilungen der K. K. :* 1° *Central-Commission de Vienne*, 1867. Voir une étude du Dr Bock sur des objets du Musée national; 2° l'ouvrage sur l'Exposition d'orfèvrerie de Buda-Pesth, édition française (Paris), donne deux planches reproduisant des pièces bien caractérisées.

de 0m056 et haute de 0m035, ornée d'une délicate monture en or ciselé et repoussé (F. 100). La bordure est formée de légères ondulations. Le sujet qui décore le couvercle est encadré de motifs empruntés au style Louis XV se combinant avec des guirlandes de fleurs. On voit sur le couvercle une scène galante dans le genre de Watteau : une gracieuse bergère tenant une houlette ornée d'une faveur reçoit les fleurs que lui présente un soupirant; derrière ce groupe apparaît la tête d'un petit paysan qui, témoin invisible, assiste aux élans des amoureux.

II. — Bijouterie.

1. *La breloque ou pendant* que l'on voit représentée pl. I, nos 1 à 5, et qui figure une tête de mort, provient de la collection de M. Poswick, à Ingihoul, près de Liège (F. 96). Ce merveilleux bijou est recouvert à l'extérieur d'un émail blanc opaque; les détails de l'intérieur sont décorés d'émaux également opaques de diverses couleurs. La tête de mort s'ouvre au moyen d'un ressort placé dans la cavité nasale du crâne. A l'intérieur on aperçoit, dans la partie supérieure, le saint Sacrement exposé dans un ostensoir en forme de soleil et adoré par deux petits anges. Sur l'Hostie, l'émailleur est parvenu à peindre un microscopique calvaire. Dans la partie inférieure du crâne a pris place un catafalque couvert d'un drap mortuaire blanc semé de larmes de couleur sombre. Sous le drap apparaît, couché dans un cercueil, un squelette d'une imitation minutieuse émaillé blanc sur noir.

Qui s'est donné la fantaisie d'opposer en quelque manière le sacrement de la vie à l'image de l'anéantissement?

M. Vermeersch, après M. Poswick, croit y voir un objet ayant appartenu à Henri III, roi de France (1), « si cruellement pieux à ses heures ». L'existence si bizarre et si raffinée, si dévote et si débauchée de ce prince, nous a toujours paru une énigme. Que ce roi de France ait eu une prédilection marquée pour ce genre de curiosités funèbres, c'est une chose bien connue, mais rien n'établit que cet objet lui ait appartenu.

Nous lui assignerons néanmoins le siècle de ce prince (2). Cette bijouterie macabre a dû plaire à ses contemporains, comme le lecteur pourra s'en rendre compte en jetant un coup d'œil sur la pl. II. La collection de Lord Landesborough (3) renfermait une tête de mort en or recouvert d'émail blanc presque en tout point semblable à celle de notre Musée. La partie supérieure du crâne s'ouvrait au moyen d'un ressort placé entre les deux yeux, 1 et 2, pl. II. Lorsque la tête était ouverte, on apercevait un petit squelette en or couvert d'émail; derrière lui se trouvait une faulx, et il tenait élevée une clepsydre. D'après M. T. Wright, ce serait là un spécimen des souvenirs portés par des veufs. Il ne nous donne aucune preuve à l'appui de son hypothèse. Cette manière d'honorer le veuvage a un côté plus sinistre que consolant. Il faut y voir plutôt, à notre avis, un memento de la destinée qui attend tous les hommes. Des exemples empruntés

---

(1) Voir p. 60. *L'art ancien à l'Exposition nationale belge*, publié sous la direction de M. Camille DE RODDAZ.

(2) *Catalogue*. Exposition nationale de 1880, IVe section, orfèvrerie, n° 2153.

(3) *Miscellanea graphica antiquities in the possession of Lord Landesborough. Engravings*, by F. W. Fairholts S. A. *Introduction*, by T. Wright M. A. F. S. A. Published by Chapmann and Hall. London, 1856.

au même ouvrage du présent article nous fournissent en quelque sorte la preuve de notre assertion. La pl. II (1), 4 et 4ª, nous montre cette fois un sarcophage d'argent doré; sur l'un des côtés on lit cette inscription : COGITA MORI, et sur l'autre : VT VIVAS. Lorsqu'on écarte le couvercle, on voit un petit squelette en émail blanc.

Ce goût funèbre s'étendait jusqu'aux bagues. La pl. II figure, nos 3 et 3bis, une bague formée d'un squelette supportant un cercueil contenant lui-même un autre squelette... Ce bijou a été également exécuté d'après les mêmes procédés techniques que les précédents. A transformer ces objets en insigne d'ordre, il n'y a qu'un pas. Il aurait même existé un ordre de la tête de mort. On exposa à Prague, en 1862, un bijou très curieux. Il se compose de chaînons délicatement travaillés, recouverts d'un bel émail bleu et blanc. L'insigne est une petite tête de mort, et à côté de celle-ci pend une médaille d'or de l'électeur Ernest de Cologne. Les devises, qui se trouvent chacune d'un côté du demi-cercle placé au-dessus de la tête, sont : MEMENTO MORI et COGITA AETERNITATEM (2). Cette chaîne a appartenu autre-

---

(1) LABARTE, *Hist. des arts industriels*, Album, pl. LXVII, reproduit une bague juive « dont le chaton a la forme d'un cercueil à couvercle prismatique. On y voit une inscription hébraïque : Puisses-tu voir le bien ! Le cercueil est soutenu par deux dragons ailés, dont les queues forment l'anneau de la bague. » C'est un ouvrage du XIVe ou du XVe siècle, provenant de la collection Debruge-Duménil, et figure au catalogue de la vente sous le no 989. De ce fait, il résulte donc que ce ne serait pas seulement à dater du XVIe siècle que l'idée de la mort a été rappelée dans les bijoux d'un usage familier; mais l'exemple que nous citons nous semble néanmoins constituer une exception.

(2) Ferdinand-B. MIKOWEC, *Photografisches Album böhmischer Alterthümer aus der im September* 1861 *auf dem Alstädter Rathause zu Prag*, etc. Prag, 1862. Verlag von Adolf Kuranda.

fois au baron Ch. von Wartenberg sur Turnau, de Rohosec et de Grosskal, décédé le 13 août 1613, dignitaire de cet ordre. Elle a été trouvée dans son cercueil au caveau de Wartenberg à Turnau, le 6 mai 1825, et est aujourd'hui la propriété du comte Ernest de Waldstein Wartenberg (1).

Mentionnons encore pour terminer cet aperçu un bijou qui fut exposé à Paris en 1867, dans la section de *l'Histoire du travail et des documents historiques*, par le South-Kensington Museum, n° 253 (2) : « Joyau d'or émaillé en forme » de cercueil contenant un squelette, trouvé à Tor Abbey » Devonshire. Date de 1550. »

Il résulte des exemples mentionnés que ce genre de bijouterie est surtout propre au XVIe siècle et qu'on en trouve des spécimens en Angleterre, en Allemagne et en France.

III. Bronze fondu.

1. *Pied de croix de la seconde moitié du* XIIe *siècle* (E. 89), acquis à la vente Félix à la fin de 1886. Ce genre d'objets de l'époque romane est très rare. Notre spécimen a le mérite d'être d'un goût irréprochable ; il constitue un type que nous sommes heureux de signaler aux fabricants de mobilier

---

(1) Silvius Nimrod, duc de Wurtenberg, institua, en 1652, *l'ordre de la tête de mort.* Cette institution, qui était sur le point de disparaître, fut rétablie en 1709 par Louise-Élisabeth de Saxe-Mersbourg; il n'était conféré qu'à des dames. La devise était *Memento mori* et l'insigne une tête de mort. Nous n'avons trouvé aucun renseignement sur le premier ordre de la tête de mort, auquel aurait appartenu le baron Ch. von Wartemberg; nous ferons seulement observer que la devise de celui fondé par Silvius Nimrod était la même.

Voir, p. 280, collection historique des ordres de chevalerie.

(2) *Catalogue général publié par la Commission impériale. — Hist. du travail et documents historiques*, p. 384.

religieux. Il est de forme triangulaire; des enroulements qui le composent se dégage de chaque côté un monstre ayant la tête tournée vers le bas. La partie supérieure est une boule de même métal ajourée, munie d'une fente dans laquelle s'engageait la croix. Le trésor de la cathédrale d'Hildesheim (1) renferme plusieurs pieds romans, dont l'un a la forme d'un édicule. Mme Griot a exposé, en 1886, à Augsbourg (2), un pied presque semblable à celui du Musée de Bruxelles, mais qui était encore surmonté d'une croix également romane. Le South Kensington Museum possède un pied-croix du XIIe siècle, n° 7234'60, de forme triangulaire, surmonté d'une sphère unie. Il manque peut-être d'élégance et semble en quelque sorte écrasé par la croix romane qui le domine (3).

2. *Mortier du* XVIe *siècle* muni de deux anses en bronze, acquis à la vente Tulpinck. Il est haut de 0^m32 ; à la partie supérieure son diamètre est de 0^m36 et de 0^m24 à la base.

Il est orné de deux frises; sur la première on voit, sous des festons suspendus à des bucrânes, une ronde de satyres et de faunes costumés en femmes et en bouffons. On y remarque un écu : portant une croix en sautoir surmontée en chef d'une autre croix et une fasce brochant sur le tout; la frise inférieure montre, dans des feuillages disposés en rinceaux, des personnages et des satyres, et enfin une tête de méduse. Sur le bord supérieur on lit l'inscription : + JAN + VAN HOEN + ANNO + 1583. (R. 174.)

---

(1) *Domschatz zu Hildesheim*, pl. 28.

(2) *Meisterweke schwäbische Kunst aus der Kunsthistorischen. Abtheilung der schwabischen Kreisaustellung*. Augsbourg, 1886. München.

(3) Voir une reproduction, p. 94. John HUNGERFORD POLLEN, M. A. *Gold and Silver Smiths work. South Kensington Museum art Handbook.*

IV. Ferronnerie.

1. *Serrure du* xve *siècle* (N. 189). Au nombre des meilleurs ouvrages en fer ouvré qu'il nous a été donné d'examiner, nous n'hésitons à placer au premier rang une grande serrure quadrangulaire acquise à la vente Félix.

Elle est haute de 0m205 et large de 0m175. La partie occupée par le moraillon et l'entrée est flanquée de deux contreforts surmontés de pinacles munis de crochets ; sur le moraillon on voit sous un dais la statue d'une sainte couronnée et tenant un livre. Le cache-entrée est orné de l'écu aux trois lis de France, lequel est surmonté d'une couronne fleuronnée en haut relief. La partie dormante de la serrure est ornée de cercles formant des figures quadrangulaires curviligines (1).

Le ferronnier qui a exécuté ce travail a réussi à en faire une œuvre bien appropriée à sa destination. Cette serrure est solide et sa décoration est aussi sobre qu'élégante. Nous pouvons donc la citer à nos artisans comme un modèle d'un goût irréprochable de la première moitié du xve siècle. Il est à présumer que cet objet a dû appartenir à l'une ou l'autre résidence de la famille royale de France. Dans la même vitrine, les visiteurs remarqueront une autre serrure (N. 3), qui offre certaines analogies avec la pièce que nous venons de décrire.

---

(1) Voir Catalogue de la collection de M. Eugène Félix, à Leipzig, 1886, n° 707, une représentation de cet objet.

2. *Clef en fer ciselé* (1) *du* XVIIe *siècle,* haute de 0^m^110. L'anneau est formé d'une sorte de couronne ou bandeau orné de perles qui repose sur des quatre-feuilles disposées avec symétrie. La forme en est gracieuse et l'exécution très soignée. En un mot, c'est un petit chef-d'œuvre qui mérite d'être considéré comme un type choisi de travail de fer ciselé du XVIIe siècle. Nous penchons à y voir une œuvre française.

V. Ivoires.

1. *Feuillet de diptyque* haut de 0^m^10, large de 0^m^08, représentant la Vierge assise sur un vaste siège dont le dossier et les appuis sont élégamment ajourés; elle tient de la main droite l'Enfant Jésus, qui tourne la tête de côté; à droite de ce groupe, sainte Brigitte en costume de religieuse et tenant un livre; à gauche, sainte Agnès portant la palme et ayant l'agneau à ses pieds; au-dessus de Marie, on voit deux anges qui tiennent une couronne et, de chaque côté, un ange balance l'encensoir. Quatre ogives trilobées avec des gâbles, dont les rampants munis de crochets se terminent par un fleuron, et des trèfles dans les écoinçons achèvent la décoration de la partie supérieure.

Si l'on excepte l'Enfant Jésus, dont la tête est d'une petitesse extrême, on doit louer le goût et la finesse d'exécution de ce travail. L'ivoirier a réussi à rendre, dans la figure de sainte Brigitte, le sentiment d'une profonde dévotion. Cet objet, qui a fait partie de la collection Félix, est une bonne œuvre de la fin du XIVe siècle.

---

(1) Acquise de M. Renard-Soubre, à Liège. N. 190.

2. La pièce que nous mentionnons à présent est une *plaque rectangulaire* haute de 0m053, longue de 0m115, provenant d'un coffret. On voit figuré en haut relief le Christ en croix entre la sainte Vierge et saint Jean, de chaque côté, un ange tenant un voile; la partie supérieure est occupée par une bordure de feuilles d'acanthe d'une exécution peu soignée. Plusieurs têtes endommagées ont subi une restauration imparfaite. Pour la détermination du temps où ce travail a été exécuté, nous suivrons l'indication donnée par le catalogue de la vente Félix, qui lui assigne le xe siècle.

VI. Retable du xiiie siècle peint sur panneau.

Les retables peints sur bois du xiie et du xiiie siècle sont très rares. Celui de Westminster (1) a suggéré à Viollet-Leduc une étude aussi exacte qu'intéressante. En France, on cite un retable peint de la même époque au musée de Cluny (2). Celui de Munster, autrefois à Soest, qui est du xiie-xiiie siècle, a été reproduit plusieurs fois (3). M. Heereman en a publié également deux autres appartenant au xiiie siècle (4).

A notre connaissance, il n'y a pas en Belgique un seul retable peint antérieur à celui que M. de Farcy vient de céder au Musée de Bruxelles. L'archéologue et le décorateur pourront l'étudier avec profit. Que le retable ait souffert des injures

---

(1) Viollet-Leduc, *Dictionnaire du mobilier*, tome I, p. 234.

(2) No 1664. Catalogue. Grand tableau peint sur bois avec fond de vélin gauffré et relevé d'or. Histoire de la Vierge (xiiie siècle).

(3) Chan. Reusens, *El. d'arch. chrét.*, II, p. 422, fig. 475.

(4) M. Heereman, *Die älteste Tafelmalerei Westfalens*.

du temps, qu'y a-t-il de surprenant, si l'on considère qu'un objet si exposé par sa nature à se détériorer a pu résister plus de six siècles. Néanmoins, tel qu'il est, il suffit pour donner une idée complète des procédés techniques employés à sa confection et de la disposition adoptée à cette époque dans les retables. Au surplus, il n'a subi ni restauration, ni remaniement. M. de Farcy a fait paraître, dans la *Revue de l'art chrétien*, t. V, 2e liv., 1887, une étude intéressante sur cette œuvre (1).

L'auteur s'est efforcé de nous montrer à l'œuvre le *huchier*, dont le rôle se borne à faire le bâtis de bois, et celui de *l'imagier*, qui fait subir à ces quelques planches de sapin diverses préparations préliminaires.

Le panneau bien sec reçoit une couche de plâtre fin délayé dans de la colle de peau, les jointures et les têtes de clou sont cachées sous des morceaux de toile, puis le retable est recouvert d'une seconde couche de plâtre. L'*imagier* trace à l'aide d'un poinçon, avant que la seconde couche soit sèche, « les divisions principales (2), les lignes d'architecture, le » contour des personnages et les rinceaux qui remplissent » l'espace entre les arcatures et les figures. Toutefois, en » dedans, des unes et des autres, il a ménagé un champ » uni de 0m005 à 0m01 de largeur, suivant la méthode

---

(1) A cette étude est jointe une reproduction chromolithographique qui donne une excellente idée de l'état du retable... tel qu'il devait être lors de sa confection. C'est moins, à notre sens, une reproduction qu'une intelligente reconstitution, à certains détails près, de son aspect primitif. Peut-être les diaprures qui se détachent des fonds d'or ne sont-elles pas assez accentuées sur la planche.

(2) P. 155.

» adoptée par les enlumineurs, peintres, verriers et émailleurs » de l'époque. » M. de Farcy indique un repentir très intéressant dans les plis du vêtement du saint Pierre ; l'*imagier* n'a tenu aucun compte des traits gravés. Ce qui indiquerait ou un *repentir* ou un changement de main.

« Après quoi, toute la surface a été argentée : rien de plus » visible que cette feuille d'argent sous l'or ou les vêtements » usés par le temps. A cette première application a succédé » une seconde, mais celle-ci *partielle*, celle de l'or pour l'ar- » chitecture, les fonds à rinceaux, les couronnes et autres » accessoires et enfin pour quelques vêtements qui doivent » ensuite être teintés de brun transparent et ombré de brun » plus foncé. On a peint ensuite les vêtements de couleur » foncée *verte* ou *pourpre rouge* avec doublure imitant le » *menu vair*. Plus éclatantes sont les couleurs des ornements » sacerdotaux de saint Pierre, assis au milieu du retable; » on a voulu, sans doute, le faire ressortir davantage. » L'auteur remarque l'absence du bleu, ce qui ne laisse pas de produire un effet peu agréable. « De vigoureuses lignes noires » tracées d'une main sûre donnent à tout l'ensemble une » netteté extraordinaire. »

Mais M. de Farcy ne s'est-il pas quelque peu hâté de signaler comme un modèle digne d'être imité le retable qui était encore naguère en sa possession? L'emploi exclusif du vert et du vermillon dans les draperies se détachant sur un fond d'or donne au retable un aspect déplaisant, comme l'auteur semble le reconnaître lui-même. Toutefois, nous nous empressons d'ajouter qu'il est difficile d'apprécier des œuvres polychromées qui ne se trouvent plus dans le milieu auquel elles étaient destinées, car les artistes du moyen âge savaient

ordinairement mettre le mobilier en harmonie avec l'édifice et particulièrement avec son éclairage.

Le retable est haut de 1m00 et long de 1m98. L'encadrement, formé d'une plate-bande et réuni au fond du retable au moyen d'un biseau, est couvert de rinceaux verts et rouges et porte neuf fois sur le haut côté du long, quatre fois sur les petits côtés un écu *d'or à quatre pals de gueules*. Le bas de l'encadrement a disparu, mais tout donne lieu de croire qu'il avait reçu une décoration analogue à celle du côté supérieur.

Le panneau se divise en trois compartiments; celui du milieu est occupé par saint Pierre, assis sur un siège sans dossier, la tête ceinte de la mître; il est revêtu de la dalmatique et de la chasuble, et bénit de la main droite, au médium de laquelle on aperçoit un anneau. Il retient, en la pressant contre son côté gauche, une clef immense, son attribut caractéristique, tandis que sa main gauche repose sur un livre ouvert; sur la page gauche on lit :

Petrus ap(*o*)sto
l(*u*)s ih(*e*)su xpi (*christi*) el(*ec*)
tis aduenis
dispersionis
po(*n*)ti galacie ca
padocie asie et bi
tinie gra(*tia*) vob(*is*) et p.
ax m(*u*)ltiplicetur. (1)

---

(1) C'est le commencement de l'épître de saint Pierre : « Petrus Apostolus Jesu Christi, electis advenis dispersionis Ponti, Galatiæ, Capadociæ, Asiæ et Bithyniæ... Gratia vobis et pax multiplicetur... »

Sur celle de droite :

De(*us*) q(*ui*) b(*ea*)to pet(*ro*) ap(*osto*)lo
tuo collatis claui
b(*us*) regni celestis li(*g*)a(*n*)di atque solve(*n*)di
po(*n*)tificiu(*m*) tradidis
ti (*con*)cede q(*uæsumu*)s ut in(*ter*)ce
ssionis ei(*us*) auxilio
a p(*ecca*)tor(*um*) n(*ostrorum*) n(*exibus*) liber(*e*)m(*ur*). p(*er*)... (1)

Au-dessus du dais, orné de fleurons et d'un crochet terminal, on lit :

Jam. bone pastor petre clemens accipe vota precant(um) (pe)cc(at)i vi(n)cula resolve tibi potesta (2).

A droite et à gauche, dans deux registres, se présentent sous des arcatures trilobées huit scènes qui ont trait aux derniers temps de la vie de saint Pierre. Notre intention n'est pas de faire la description détaillée des diverses scènes, mais de rappeler les événements qui y sont consignés; sur ce point il ne nous est pas possible, pour l'ordre de l'histoire, de suivre M. de Farcy.

Nous nous permettrons de présenter le tableau des deux versions en indiquant en chiffres romains l'ordre suivi par l'auteur et en chiffres arabes celui que nous croyons devoir proposer.

---

(1) C'est l'oraison qui se récite à tous les offices qui sont propres à saint Pierre seul, tels que les fêtes des sièges de saint Pierre à Antioche et à Rome, à la fête des chaînes de saint Pierre : « Deus, qui beato Petro Apostolo tuo, collatis clavibus regni cœlestis, ligandi atque solvendi pontificium tradidisti : concede : ut intercessionis ejus auxilio a peccatorum nostrorum nexibus liberemur. per. »

(2) Tiré de la première strophe de l'hymne de laudes aux fêtes de saint Pierre. L'hymne à laudes est pour la première strophe :

Beate pastor Petre, clemens accipe
Voces precantum, criminum que vincula
Verbo resolve, cui potestas tradita
Aperire terris, cœlum, apertum claudere.

I 1	II 2	A	V 3	VI 4
IV 5	III 6		VII 7	VIII 8

A. Le compartiment du milieu est occupé par la représentation de saint Pierre que nous venons de décrire.

I. *tiro et simon magus disputant cum petro.*	1. *Id.*
II. *hic apparuit ihesus petro de nubibus cœli.*	2. *Id.*
III. *hic petrus et paulus maleficia simonis detegunt.*	3. *hic constituit petrus clementem in ep(iscopum).*
IV. *hic decapitatur simon jussu diri imperatoris* (1).	4. *hic paulus venit romam et occurit sibi petrus. salve salve.*
V. *hic constituit petrus clementem in ep(iscopum).*	5. *hic decapitatur simon jussu diri imperatoris.*
VI. *hic paulus venit romam et occurit sibi petrus salve salve.*	6. *hic petrus et paulus maleficia simonis detegunt.*
VII. *crucifixerunt petrum scorsum caput set pedes versus cœlum.*	7. *Id.*
VIII. *hic fuit sepultus a discipulis mercello et apule.*	8. *Id.*

(1) Il faut lire *diri* et non *titi*, comme dans l'étude de M. de Farcy ; l'épithète convient d'ailleurs parfaitement à Néron, qui n'est pas nommé, à vrai dire, dans les inscriptions, mais il n'est pas vraisemblable que leur auteur ait ignoré le nom de l'empereur romain qui fit martyriser le prince des apôtres.

L'ordre adopté par M. de Farcy transforme en quelque manière la légende de Simon le magicien. Il en résulterait, en effet, que celui-ci fut décapité sur l'ordre de l'empereur après que saint Pierre et saint Paul eurent dévoilé ses sortilèges.

L'apparition de Jésus-Christ à saint Pierre et la rencontre des deux Apôtres ne s'expliquent plus. On ne pourrait donc voir dans ce retable que des épisodes détachés, tandis que, si l'on consulte la légende, un enchainement rigoureux relie les événements les uns aux autres. En effet, toutes les scènes, sauf la troisième, sont la représentation de ce qui est consigné dans la légende.

« 1. (1) Se livrant à la prédication, saint Pierre convertissait beaucoup de monde et il guérissait beaucoup de malades. Louant et recommandant toujours dans ses prédications la chasteté, il convertit quatre concubines du gouverneur Agrippa. qui refusèrent de s'approcher davantage de lui, ce qui mit Agrippa dans une grande colère contre Pierre. 2. *Ensuite le Seigneur* (2) *apparut à l'apôtre*, et lui dit : Simon et Néron ont de mauvais desseins contre toi ; mais ne crains rien, car je suis avec toi et je te délivrerai et je te donnerai pour te consoler la visite de mon apôtre Paul, qui doit arriver demain à Rome. 4. *Paul arriva en effet, comme le Seigneur l'avait prédit*, et il se mit à prêcher avec Pierre. »

---

(1) *La légende dorée*, 1re série, p. 294. Paris, 1843.

(2) La légende de saint Pierre raconte une autre apparition, qui est de loin la plus connue : Saint Pierre, cédant à la prière des fidèles, fuyait Rome pour échapper à la persécution qui y sévissait. Jésus-Christ lui apparut au sortir de la ville et le prince des apôtres comprit qu'il était de son devoir d'affronter le péril.

3. La scène nous montre l'élévation de saint Clément a l'épiscopat. Ce fait, qui apparait ici comme une intercalation, ne rompt cependant pas la succession des événements. A la rigueur, saint Pierre a pu procéder au sacre du saint avant l'arrivée de saint Paul. Dans la *Légende dorée*, il a lieu avant les difficultés suscitées par le magicien.

5. Cette scène nous rappelle un des traits les plus curieux de l'histoire de Simon le magicien ; nous n'hésitons pas à le reproduire, d'après la *Légende dorée*, parce qu'il donne la clef des divers épisodes représentés : « Simon était l'objet » du plus grand attachement de la part de Néron, qui voyait » en lui son appui et le gardien de toute la ville. Et un jour » qu'il était près de Néron, ainsi que le raconte le pape » Léon, sa figure changeait subitement d'aspect, de sorte » qu'il avait l'air tantôt d'un vieillard, et tantôt d'un jeune » homme. Ce que voyant, Néron croyait qu'il était le fils » de Dieu. Et Simon dit à Néron : Afin que tu saches, grand » empereur, que je suis le fils de Dieu, fais-moi trancher la » tête, et je ressusciterai le troisième jour. Néron ordonna » *alors qu'on le décapitât*, mais Simon substitua à sa place » un bélier, et le bourreau, croyant couper la tête à Simon, » coupa celle de ce bélier; et Simon, grâce à son art » magique, n'eut aucun mal, et ramassant les membres du » bélier, il les cacha, et il se tint, lui aussi, caché durant » trois jours. Le sang du bélier restait où il s'était coagulé. » Et le troisième jour, Simon se présenta à Néron, disant : » Fais nettoyer mon sang qui a été répandu ; car, après avoir » eu la tête tranchée, je suis ressuscité le troisième jour, » ainsi que je l'avais promis. »

Alors l'admiration de l'empereur et des Romains pour le

magicien ne connut plus de bornes; ils lui élevèrent une statue au bas de laquelle était placée cette inscription : *A Simon, le Dieu saint.*

Mais Pierre et Paul allèrent à Néron et dénoncèrent les sortilèges de l'imposteur Simon. Tel est le sujet de la scène indiquée par le chiffre 6. Le magicien ne se tint pas pour battu et il tenta un suprême effort. Devant toute la ville de Rome assemblée, il s'éleva dans les airs. Pierre s'étant alors mis en prière, les démons abandonnèrent l'imposteur, qui succomba aussitôt aux suites de sa chute. L'empereur furieux, conte la légende, d'avoir perdu son magicien, fit crucifier saint Pierre la tête en bas.

Les scènes 7 et 8 nous représentent le martyre de saint Pierre et son ensevelissement.

On a remarqué que Tiron, l'esclave de Cicéron, est devenu ici le compagnon du magicien favori de l'empereur ! Mais est-il surprenant qu'il ait eu au moyen âge la réputation d'enchanteur, lui dont le nom était attaché à ces signes graphiques si remplis de mystères pour nos ancêtres (1). De quelle tradition l'imagier s'est-il inspiré? Il nous serait difficile de le dire. Néanmoins, il est permis d'admettre, par les rapprochements que nous avons pu faire, que cette tradition et la *Légende dorée* découlent d'une même source.

Les armoiries peintes sur l'encadrement ont été portées

---

(1) « Les nombreuses abréviations qui surchargent les écritures du moyen âge, au point de les rendre souvent indéchiffrables, dérivent elles-mêmes des sigles, des notes de Tiron, des lettres monogrammatiques ou conjointes, des lettres de l'auteur enclavées et de quelques signes particuliers... » *Dictionnaire des abréviations latines et françaises*, par L.-Alph. Chassant, p. x Nous ferons toutefois remarquer que dans les diverses histoires de la magie que nous avons consultées, nous n'avons pas vu Tiron au nombre des magiciens connus.

par deux familles : celle d'Aragon et celle de Mérode. Nous avons lieu de croire que le retable, qui remonte à la seconde moitié du XIIIe siècle, fut exécuté pour un membre de la famille d'Aragon, alliée à cette époque à plusieurs maisons de France. L'ancien propriétaire lui-même, qui avait reçu cet objet d'un marchand d'antiquités, n'est pas parvenu à se faire renseigner sur sa provenance; il est persuadé qu'il a été exécuté en France; nous partageons son sentiment.

VII. Sculpture ornementale.

Deux consoles en pierre sculptée et polychromée du XVIe *siècle, acquises de M. Malfait.*

Ces deux spécimens d'un art vraiment original sont assez fortement endommagés. L'artiste a placé dans l'une d'elles un petit satyre mâle et, dans l'autre, un satyre femelle, qui s'arc-boutent sur leurs pieds fourchus et courbent le dos comme des cariatides; leurs mains reposent sur une sorte de balustrade. Les surfaces latérales de la console sont décorées d'une branche de laurier. Si l'on excepte les satyres peints au naturel, toute la console disparaît sous une épaisse dorure, qui a été appliquée sur des couches de couleur brune ou noire. Il serait difficile, ce nous semble, d'inventer un motif plus pittoresque que celui de ces satyres, à la mine espiègle et pleine de vie, malgré leur immobilité... forcée.

Le Musée a encore acquis de M. Malfait deux grands culs-de-lampe du XVe siècle, hauts de 0m56. L'un représente un enfant à la mine joufflue, le second un vieillard barbu,

les cheveux au vent, tous deux tenant un écu. Sur celui du vieillard, on voit les armoiries de la famille de t' Serclaes.

Les hachures dont l'on s'est servi pour désigner les meubles héraldiques indiquent suffisamment une ajoute moderne. Le modelé de ces deux pièces est mou, les draperies manquent de cachet, mais les attitudes des personnages rappellent un type de l'ornementation du xve siècle.

VIII. Le meuble.

1. *Buffet liégeois en chêne sculpté du* XVIIIe *siècle*, B. 205, haut de 3^m^25, large de 2^m^20, acquis à la vente de M. J. Colson.

Ce travail, l'un des plus intéressants de l'ancienne industrie liégeoise, se distingue tant par l'harmonie qui règne dans l'ensemble que par la conscience qui a présidé à l'exécution des moindres détails (1).

Il se compose de deux corps superposés. Celui du bas est occupé au milieu par cinq tiroirs, de chaque côté desquels se trouve un vantail surmonté d'un tiroir. Le second corps placé en retraite est formé d'une triple vitrine couronnée d'un fronton très élégamment sculpté. Les menottes des tiroirs et les entrées des serrures sont en cuivre doré dans le même goût que le travail de l'ébéniste.

En 1883, le Musée avait déjà acquis à la vente Falize, à Liège, un buffet de moyenne dimension du même travail. Le visiteur a donc sous les yeux deux beaux spécimens du

---

(1) Voir des reproductions : 1° dans les *Monuments de l'art national classés par époque*, par M. Van Ysendyck, lettre A, 1887 ; 2° dans le *Catalogue des antiquités et des objets d'art de la collection de M. J. Colson*, n° 1286.

meuble belge du XVIIIe siècle, intéressants malgré l'excès d'ornements et les tours de force du ciseau. « L'outil de l'ouvrier, dit très bien M. Jules Helbig, a triomphé de la matière d'une façon complète, mais il a dépassé le but *en cessant de traiter le bois selon les conditions de sa nature* » (1).

2. *Traîneau de la seconde moitié du* XVIIIe *siècle*, B. 207, long de 1m75. La partie antérieure a la forme d'un vaste coquillage argenté. L'extérieur du fauteuil est arrondi et peint en couleur écaille ; des rinceaux en grisaille, dans lesquels se sont réfugiés des amours et d'autres personnages mythologiques, en décorent la partie inférieure. Derrière le siège, le carrossier a établi pour le laquais une sorte de sellette de forme ovale. Quatre supports élégamment sculptés tiennent le siège suspendu sur le traîneau proprement dit ; celui-ci se termine par deux branches qui se relèvent en formant une courbe très gracieuse pour finir par une sculpture ajourée et d'un travail délicat. Ce charmant véhicule, garni en soie bleue à côtes, est conçu en style Louis XV et pourrait bien être un travail liégeois si les renseignements qui nous ont été communiqués sont exacts. Il a été acquis de M. Slaes, de Paris.

3. *Quatre fûts de colonne en buis* XVIIe *siècle*, B. 208, hauts de 0m20. Ces pièces, achetées à la vente Tulpinck, ont dû faire partie d'un meuble. Elles sont décorées de rinceaux largement traités. Des amours et des oiseaux becquetant des grappes de raisins ne laissent pas de compléter le bon aspect décoratif de ces pièces.

---

(1) *Catalogue officiel de l'Exposition de l'art ancien au pays de Liège*, sect. V, *Mobilier*, p. 7.

4. *Quatre tympans en chêne sculpté*, hauts de 0m35, larges de 0m26, du XVIIe siècle (B. 210). Ces fragments proviennent apparemment de la partie supérieure d'un lambris. Le centre est occupé soit par un cartouche ovale, soit par un écu découpé dans le goût du temps; un demi-cercle formé d'oves encadre ce motif.

IX. Verres anciens.

L'industrie verrière du moyen âge est connue surtout par les vitraux peints, tandis que les produits de peu de valeur n'ont presque jamais échappé à la destruction. Les verres que nous signalons au lecteur ont été trouvés dans les décombres d'un autel de l'église de Goch, près de Clèves. Ils étaient placés sous la pierre consacrée et contenaient des reliques de saints requises par les prescriptions liturgiques dans la consécration des autels. L'ouverture de ces récipients était autrefois fermée au moyen d'une ardoise. Ce couvercle était revêtu de cire vierge et portait l'empreinte de plusieurs sceaux (1).

1. M 284. Le diamètre de l'ouverture mesure 0m068, celui du fond 0m050; la hauteur totale 0m060 et celle du fond 0m015. Ce produit, dont la forme se rapproche de notre verre à boire sans pied, s'évase légèrement; les côtes, proéminentes seulement à la partie inférieure, sont reliées par des arcatures à peine indiquées. Le verre, couleur d'eau,

(1) L'Exposition d'art religieux de Vienne de 1887 renfermait un vase de métal contenant des reliques et scellé. Voir n° 531 de l'*Illustriter Katalog der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände von früher Mittelalter bis zur Gegenwart*. Wien, 1887.

est d'une venue peu régulière, mais il est d'une extrême légèreté.

2. M. 284bis. Ce verre, de forme octogone, mesure 0^m058 de largeur et a une hauteur totale de 0^m065 ; celle du fond est de 0^m008; les faces sont décorées de côtes faites de gauche à droite. La couleur du vaisseau est vert mousse.

Ces deux spécimens curieux doivent remonter à la fin du xive ou au commencement du xve siècle, si l'on peut en juger par les sceaux qui ont été trouvés près de ces verres. Sur un fragment de l'un de ces sceaux de forme elliptique apparaît, sous un dais, la Vierge tenant l'Enfant Jésus; dans une double arcature, on voit saint Sébastien et un autre saint portant la mitre et la crosse. De l'inscription il ne subsiste que les lettres suivantes : ...EBAST.N. (SEBASTIANI). Un contre-scel nous montre un saint mitré ayant la même attitude que celui qui vient d'être indiqué. Ces intéressants objets ont été acquis à Liège. M. Schuermans a eu l'obligeance de nous remettre les sceaux, avec l'indication de leur provenance.

X. Céramique.

Faïence persane. Le Musée a acquis de M. Pickert, marchand d'antiquités à Nuremberg, deux carreaux persans en forme d'étoile, qui sont désignés sous le nom de Kashany (1).

« Ibn Battuhah, qui écrivait au xive siècle, mentionne ces carreaux décoratifs en plusieurs occasions, les appelant *Kashany;* ceci peut indiquer que Kashan était le centre de

(1) Voir l'article *Faïence* du *Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance*, par Victor Gay. Paris, 1887.

la fabrication et exportait ses marchandises dans toutes les directions ; il est plus probable cependant que le terme employé, comme le mot Chine, était appliqué parfois à la porcelaine faite en Angleterre. Les vastes cités du Khorassan faisaient usage de leurs propres poteries. » Les étoiles (1), dont il existe un certain nombre de spécimens dans les collections céramiques de l'Europe, commencent à être connues, grâce à de récents travaux. Celles qui nous occupent remontent à l'année 1262 et ont été déterminées par M. Ch. Schefer et M. A.-W. Franks comme provenant de la mosquée de Véramin (2). Cette ville devint la capitale de la province de Ragès après la destruction de la cité de Ragès; elle était un siège d'enseignement scolastique pour les sectateurs d'Ali (3).

Les carreaux du Musée (n° 420) sont très propres à donner une haute idée de l'habileté des faïenciers persans. Ils ont reçu comme ornementation quelques feuillages au décor doré largement traités, disposés avec une symétrie qui n'a rien de rigoureux; des boucles et des points occupent le reste du champ, d'une grande blancheur. Autour du bord courent des inscriptions en arabe empruntées au Coran. Nous devons la détermination du texte à l'extrême obligeance de M. le professeur Carletti et nous avons suivi la traduction de M. Kasimriski (4).

---

(1) P. 5. *Notes on some examples of early persian pottery*, by Henry Wallès. London, 1887.

(2) Ouvrage cité, p. 4.

(3) La collection de feu M. Fétis renfermait un carreau provenant de la mosquée de Véramin.

(4) *Le Koran. Traduction faite sur le texte arabe*, etc. Paris, 1852.

Carreau A. L'inscription se compose du chapitre premier du Coran, appelé *Fatihat ol kitab*, « chapitre qui ouvre le livre » et qui est pour les musulmans ce que l'oraison dominicale est pour les chrétiens :

« 1. Louange à Dieu, maître de l'univers.

» 2. Le clément, le miséricordieux.

» 3. Souverain au jour de la rétribution.

» 4. C'est toi que nous adorons; c'est toi dont nous » implorons le secours.

» 5. Dirige-nous dans le sentier droit.

» 6. Dans le sentier de ceux que tu as comblés de tes » bienfaits.

» 7. Non pas de ceux qui ont encouru ta colère, ni de » ceux qui s'égarent. »

Vient ensuite le chapitre 112 du Coran :

« 1. Dis : Dieu est un.

» 2. C'est le Dieu à qui tous les êtres s'adressent dans » leurs besoins.

» 3. Il n'a point enfanté et n'a point été enfanté.

» 4. Il n'a point d'égal en qui que ce soit. »

Carreau B. 1° Après l'entête qui commence tous les chapitres du Coran : *Au nom du Dieu clément et miséricordieux*, l'inscription tout entière est formée par les deux versets du Coran 285 et 286 du chap. II :

« Le prophète croit en ce que le Seigneur lui a envoyé. » Les fidèles croient en Dieu, à ses livres, à ses anges et à » ses envoyés. Ils disent : Nous ne faisons pas de différence » entre les envoyés de Dieu. Nous avons entendu et nous » obéissons. Pardonne-nous nos péchés, ô Seigneur! nous » reviendrons tous à toi.

» Dieu n'impose à aucune âme un fardeau qui soit au-
» dessus de ses forces. Ce qu'elle aura fait sera allégué pour
» elle ou contre elle. Seigneur, ne nous punis pas des fautes
» commises par oubli ou par erreur. Seigneur, ne nous
» impose pas le fardeau que tu avais imposé à ceux qui ont
» vécu avant nous. Seigneur, ne nous charge pas de ce que
» nous ne pouvons supporter. Efface nos péchés, pardonne-
» les nous, aie pitié de nous; tu es notre Seigneur. Donne-
» nous la victoire sur les infidèles » (1).

Bien que provenant d'un pays où dominait l'islamisme, nombre de produits persans nous montrent des décors avec des personnages, tandis que ceux-ci font absolument défaut dans d'autres spécimens de la même fabrication. On ne peut douter cependant que les divers exemplaires connus n'aient été tous exécutés en Perse, car, de part et d'autre, on constate l'emploi des mêmes motifs d'ornementation et de procédés techniques. Ce fait, comme le dit très bien M. H. Wallis, est de nature à modifier l'opinion que l'on a conçue de l'art musulman, qui aurait toujours exclu la représentation de la figure humaine.

Les exemples reproduits par l'auteur précité démontrent surabondamment le parti heureux que les artistes persans savaient tirer non seulement de la figure humaine, mais des êtres animés comme le lièvre, la gazelle, etc (2).

Les auteurs persans regardent l'art chinois comme l'art par excellence. De plus, des allusions faites incidemment

(1) *Le Koran. Traduction nouvelle faite sur le texte arabe*, etc. Paris, Charpentier, 1852.

(2) P. 6. — *Notes on some early persian lustre vases*, by Henry Wallis. *With illustration*. London, Bernard Quaritch, 15, Piccadilly, 1885.

dans la littérature persane montrent à l'évidence que des modèles d'art chinois ont été importés dans le pays (1).



Figure 1.

Le persan Nassiri Khosran, parlant d'une amphore de marbre de la mosquée de Quaïssarièh, compare celle-ci à un vase de Chine. Nizami (xiie siècle) écrivait : « arrange le jardin comme un damas figuré de la Chine. » On peut citer de Sadi (2) ce passage : Feridoon ordonna à ses brodeurs chinois de broder une sentence autour de sa tente...» Nous n'avons pas l'intention d'inférer de là que le héros mythique Feridoon de la dynastie Paishdadienne employait des artistes

---

(1) L'exemple que nous venons de donner, d'après M. H. Wallis, nous montre un emprunt ou mieux une copie d'un sujet chinois exécuté peut-être par un artiste persan.

(2) Saadi ou Sadi, surnommé Moslih-Eddin, célèbre poète persan, né à la fin du xiie siècle de l'ère chrétienne. Il serait mort en 1291.

chinois, mais que Sadi lui-même en a vu à la cour du prince d'Atabeg Saad-ben-Zingi. Le marchand Suleyman, qui voyageait en Chine au IXe siècle, décrit la manière de faire des vases de porcelaine; il affirme aussi que la marchandise de Chine était importée à Bagdad et à Bassorah. On peut donc légitimement supposer que les vases de Chine et autres ouvrages d'art faisaient partie de la cargaison.

Faïence de Rhodes. L'unique spécimen de faïence de Rhodes que possède le Musée a été acquis à la vente de la collection Fétis (n° 421). Il mesure 0m520 de diamètre et est légèrement creux : sur le marli on remarque de petites boucles propres à la décoration persane, le reste du plat est orné de roses d'un rouge vif et de boutons qui s'allient fort bien (1) avec des feuillages de fantaisie. La couverte est extrêmement brillante.

La parenté de la faïence de Rhodes avec celle de Perse se trouve confirmée dans une tradition locale recueillie par M. Salzmann. Sous Héron de Villeneuve, vingt-cinquième grand-maître de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, de 1319 à 1346 (2), un grand navire turc fut capturé par les chevaliers de Rhodes. Au nombre des prisonniers se trouvaient des ouvriers persans qui établirent une fabrique à Lindos, où la plage, formée d'un sable très fin et très pur, pouvait fournir un bel émail transparent. Cette industrie devint bientôt très florissante et exporta ses produits sur une grande échelle. On en retrouve jusqu'à Varna et sur les côtes de

---

(1) Section de la céramique, n° 421.

(2) *Catalogue du Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny*, par L. Du Sommerard. Paris, 1881.

l'Asie-Mineure, où de nos jours encore ils sont appelés *Lindiaki*. La prospérité de l'établissement de Lindos fut anéantie par le départ des chevaliers de l'île de Rhodes en 1523.

Les cinq cent trente-deux pièces rapportées de Lindos et de Rhodes et déposées depuis au Musée de Cluny, entre les années 1865 et 1878, se distinguent par leur grande variété. En effet, comme l'a très bien fait remarquer M. du Sommerard, on ne constate jamais la reproduction ni d'un décor, ni d'une disposition déjà employée. Il semble que ces habiles artisans se soient ingéniés à donner à chaque œuvre un aspect qui lui fût propre.

Faïence d'Urbin. On connaît la vogue immense dont jouirent les faïenciers de la patrie de Raphaël. Ils se ressentirent de la renommée du prince des peintres, dont ils aimaient à s'inspirer. Raphaël, s'il fallait en croire certaines légendes, n'aurait pas dédaigné de décorer de sa main plusieurs plats.

Parmi les peintres faïenciers qui ont illustré la ville d'Urbin, Francesco Xanto Avelli da Rovigo (1) occupe une des premières places. L'œuvre de cet artiste, qui est devenue la possession du Musée, permet d'apprécier le talent et l'habileté que les maîtres d'Urbin avaient acquis. C'est une assiette de 0m30 de diamètre (2) à large bord, peu profonde, et entièrement occupée par un seul sujet : Polynice découvrant la retraite d'Amphiaraus ; on voit ce dernier caché dans un antre et Euphile tenant déjà le prix de sa trahison. Les

(1) Xanto copiait surtout des gravures d'après Raphaël, qu'il modifiait et arrangeait à sa guise. Les longues inscriptions destinées à expliquer et à commenter les sujets représentés, feraient croire, dit M. Garnier, que nous citons, que c'était un lettré (*Histoire de la céramique*, 1883, p. 204.)

(2) Section de la céramique, n° 418.

émaux ont un éclat extraordinaire, le bleu a l'intensité du lapis; un reflet mordoré donne à l'ensemble une grande chaleur de tons. Au revers, on lit : *L'avara et rea moglier di Amphiarao-historia. Fra Xanto Ave. Rouigiese I. Urbino pi* 1531 (1). Des arabesques et des spirales achèvent la décoration. Nous avons remarqué un plat semblable à celui-ci au *British Museum*. « Artiste habile, dit M. A. Darcel (2), Xanto ne manque ni de style ni d'ampleur dans le dessin et, s'il est certaines de ses peintures qui indiquent la hâte d'une fabrication peu soignée, il en est d'autres qui peuvent rivaliser avec ce que la peinture sur faïence a de plus parfait. La couleur est appliquée par grandes teintes unies modelant simplement les objets et d'un bistre brun un peu froid dans la carnation. Le ton général de sa peinture est clair, avec quelques appositions d'un noir brillant et des verts lumineux d'un grand éclat dans les feuillages et dans les draperies ».

Delft. M. Roëll, secrétaire communal à Lierre, a cédé au Musée des carreaux en camaïeu bleu, représentant divers sujets qui décoraient une salle de son habitation (nos 422 à 425). La scène la plus considérable consiste en une kermesse flamande d'après David Teniers.

La composition est haute de 1m40 et large de 1m05. Au premier plan à droite, des musiciens font danser en ronde quelques villageois; derrière ce groupe plein de vie sont posées à l'ombre de grands arbres, de rustiques habitations. L'arrière-plan est animé par une autre ronde; des oiseaux

---

(1) Voir, dans le *Catalogue de la vente Parpart*, une reproduction de cette œuvre.

(2) *Notice sur les faïences italiennes*, par M. A. Darcel.

qui sillonnent le ciel complètent cette scène. Une bordure en camaïeu violet d'un goût sobre encadre la composition.

L'émail des carreaux est d'un blanc onctueux qui contribue beaucoup à faire valoir le décor largement traité et d'une couleur excellente. De l'avis des connaisseurs, c'est une production irréprochable de la meilleure période de Delft. Nous avons cherché en vain jusqu'à présent la gravure qui a dû servir de modèle au peintre faïencier. Il nous semble très utile, en effet, de montrer à nos artisans la manière dont il faut comprendre la copie d'une œuvre d'art, telle qu'un tableau ou une gravure, dans un but purement décoratif. L'auteur de nos carreaux a su respecter le style de Teniers, mais son imitation est exempte de minutie et de recherche. Il ne lui est même pas venu à l'esprit de lutter d'exactitude avec son modèle; il lui a fait un emprunt et se l'est assimilé avec autant de goût que d'indépendance.

Sous le rapport de l'exécution et de l'effet, on peut mettre sur le même rang que celui dont il vient d'être question quatre autres tableaux de la même provenance en camaïeu violet haut de 1m570 et large de 0m260. Les deux premiers nous montrent chacun une colonne torse entourée de lis fleuris dans lesquels se jouent des amours. Les deux bases de celles-ci sont occupées par des scènes galantes grossières, mais traitées d'une main expéditive et sûre. Les deux autres tableaux, en tout point semblables, représentent une vigne chargée de grappes de raisins dans laquelle s'est réfugié un énorme oiseau; le paysage est animé par la présence d'un chien et à l'arrière-plan de petits personnages.

Citons pour mémoire des tableaux formés de carreaux de Delft et acquis également de M. Roëll : l'un représente un

chien, un autre un chat, un troisième une idylle. L'exécution de ces derniers est médiocre et la composition presque sans mérite.

Voici un plat polychrome de Delft, imitation toute hollandaise, d'un vieux chine (n° 426) (1). Ici le charme réside moins dans le dessin et la composition que dans le choix et l'harmonie des couleurs. Le sujet central, encadré de deux galons, nous montre une Chinoise dans son jardin; elle tient en main des fleurs. Au-dessus de sa tête vole un lourd faisan. Du marli orné de lambrequins se détachent quatre médaillons occupés par de petits personnages.

Un autre plat mesurant 0m390 de diamètre, au décor bleu et également de bon aspect, est venu se placer près du précédent (n° 427). Le centre est occupé par un sujet emprunté au nouveau testament : l'Ascension. Cette scène est traitée d'une main expéditive, mais la composition n'offre aucun mérite particulier. Une guirlande de fleurs contournant une bande court sur le marli. Ce plat, qui fut présenté à la Commission de surveillance comme un produit bruxellois, appartient, de l'avis de juges compétents, à la fabrication delftoise.

La vente de la collection de feu M. le conseiller Fétis, qui eut lieu à Paris, au mois d'avril 1887, offrit une occasion toute naturelle de combler plusieurs lacunes. Le cabinet de cet amateur distingué se composait d'éléments bien choisis pour l'étude de la céramique et de la faïence en particulier.

Laissé à ses propres ressources, le Musée put acquérir toutes les pièces qui offraient un réel intérêt au point de vue national.

---

(1) Ce plat, qui a un diamètre de 0m333, a été acquis de M. Volant.

Bruxelles. 1° Mentionnons tout d'abord un grand canard polychrome formant terrine (haut de 0m34). L'attitude de notre palmipède est naturelle, le modelé est franc et très sobre. Un émail bleu irisé, d'une vérité frappante, couvre la tête et le cou (section de la céramique, n° 450) (1);

2° Une autre terrine d'assez grande dimension affectant la forme d'une citrouille arrivée à peu près à sa maturité. Quelques feuilles en relief se détachant de la masse jaunâtre du fruit achèvent la décoration de cet objet. Le modelé est fort bien compris. *L'art ancien*, à l'Exposition de 1880, a également reproduit cette terrine. (Voir p. 372, fig. 5) (2);

3° Deux artichauts émaillés verts, de fort bonne venue (3).

Les spécimens de cette faïence, sans être très nombreux au Musée, permettent néanmoins aux visiteurs de se faire une idée très juste de la fabrication bruxelloise. Les pièces qui viennent d'être signalées sortiraient toutes de la fabrique Mombaers. Il en serait de même d'une carpe appartenant aujourd'hui au Musée et provenant de la collection de feu M. Vervoort. Celle-ci est longue de 0m47 et large de 0m15; le modelé de la tête est franc et les nageoires très bien rendues. Elle appartient à cette intéressante famille de terrines en forme de carpe, si bien représentée dans la collection de M. Evenepoel. La carpe similaire de M. Maskens, qui a figuré à l'Exposition de 1880, offre la particularité de porter

---

(1) *L'Art ancien* à l'Exposition de 1880 a donné, p. 376, une excellente reproduction chromolithographique d'un canard semblable appartenant à M. Evenepoel.

(2) Section de la céramique, 451.

(3) Id., 452, A et B.

l'inscription : *A Bruxelles*. Elle peut servir de point de départ à des déterminations précises.

Bruges. Soupière ovale, haute de 0m16 et longue de 0m37 (1), décor blanc et bleu, et conçue dans le style de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Elle porte l'inscription : *A* ✝ *Bruges*, 1754. Cette pièce, qui a fait partie de la collection Dupont-Auberville, est citée par Ed. Garnier dans son *Histoire de la Céramique*. Elle ne se recommande ni par l'élégance de son galbe, ni par son décor, ni par son exécution ; elle a été acquise à titre de document pour l'histoire de la céramique nationale (n° 434).

Liège. 1. Assiette (diam. 0m235) en faïence de la fin du XVIIIe siècle (n° 435). Le centre est occupé par un A surmonté d'une couronne, avec des fleurettes au pourtour. Le marli est orné de guirlandes de bluets et d'un filet d'or. Au revers, on lit les initiales L G.

2. A la même provenance se rattache une cafetière polychrome haute de 0m31. Le faïencier s'est manifestement inspiré d'une cafetière en argent de style Louis XVI (n° 428).

Sinceny. Un tonnelet haut de 0m10 et long de 0m19 à double compartiment, muni de deux trous pour introduire le liquide et de deux autres pour y fixer les robinets. Le décor polychrome consiste en un semis de fleurs qui tranche sur un fond d'un blanc verdâtre (n° 436) (2).

---

(1) Catalogue de la vente Fétis.

(2) « Ce n'est pas du Rouen de seconde catégorie, dit M. JACQUEMART (p. 459). Le caractère de la fabrication du nouvel atelier, c'est une recherche extrême, un soin particulier. Officiellement, Sinceny date, comme usine, du 29 janvier 1737, et ses lettres patentes d'établissement, données le 15 février suivant, furent enregistrées le 6 juin seulement. Mais des produits certains existaient dès 1734, déjà marqués de la lettre S, accompagnée de deux points, seule signature offi-

Bailleul, près de Lille. Le broc que nous indiquons ci-dessous (n° 429) avait été acquis par M. Fétis à la vente Minard (1). Il porte la date de 1717 et les inscriptions suivantes (2) : *Domus austriaca altior luna : Fortior austriaca nulla domus. Nec × laude × pluribus impar × cui lumen dispar : generosus princeps Eugenius ad cæsarem.*

« Sur la panse godronnée se détache en relief l'aigle impériale, flanquée de deux côtés d'un lion héraldique et des noms S^r F(ranciscus) WYNNEEL + M(ary) I(hoanna) NOEL ; au bas de la panse un croissant et les mots D(anck) Gott. Le décor est complété par des semis de bouquets et d'oiseaux. Sur le couvercle, en faïence, un amour offrant un cœur ; anse torsadée ; hauteur $0^{m}27$. »

Dans le catalogue de la vente Minard, cette faïence est renseignée comme faïence de Vienne, en Autriche. M. Fétis la considérait à bon droit comme un produit de Bailleul. Une soupière du musée de Cluny (3) porte l'indication de la provenance en flamand : Bele, et les noms des fabricants qui viennent d'être cités. Ces faïenciers devaient avoir une prédilection marquée pour les inscriptions, car la soupière de Cluny semble exprimer leur colère contre Louis XIV ; d'autres contiennent les louanges de Charles VI, « leur véritable empereur », et celles de leur général invincible François-

---

cielle et constante de la fabrique; les autres, accidentelles, sont des signes de peintres. » Nous n'inviterons pas le visiteur à faire de comparaison avec les produits de Rouen, le musée ne possédant encore aucun spécimen de cette dernière fabrication.

(1) N° 429.

(2) *Catalogue des objets d'art et antiquités composant la collection de feu M. L. Minard.*

(3) *Histoire de la céramique*, par A. JACQUEMART. Paris, 1873, p. 431.

Eugène de Savoie. S'il fallait en croire Gournay, dans son *Almanach général de Commerce*, la faïence de Bailleul devait égaler en beauté celle de Rouen : Elle a l'avantage, dit-il, de souffrir le feu le plus violent; elle se vend à un prix modique, la main-d'œuvre étant à très bon marché. M. Jacquemart (1), à qui nous empruntons cette citation, avoue ne pas connaître de produits mentionnés par Gournay.

Porcelaine de Tournai. « Assiette de mariage, décor bleu » fin, représentant deux mains unies; au-dessus, un cœur » percé de deux flèches, et plus bas, deux oiseaux se bec- » quetant. A droite et à gauche, les initiales M et A entre- » lacées de traits et d'arabesques; sur le marli, trois branches » de feuillages. Marque aux épées en bleu » (n° 437) (2).

1. Assiette. Diam. $0^{m}235$ ondulé; au centre on voit un paysage avec ruines traversé par une rivière; sur le côté, un cavalier; sur le marli à côtes et avec bordure de vannerie relevée d'un filet d'or, quatre branches fleuries. Elles portent la marque : Aux épées d'or (3).

2. Assiette au décor camaïeu vert représentant un sujet champêtre dans le genre chinois. Marli uni et à bord ondulé à filet d'or avec un encadrement de style rocaille. Diam. $0^{m}238$ (n° 439) (4).

3. Assiette décorée d'un médaillon ovale suspendu par un nœud de ruban rose; sur ce médaillon, un petit bouquet de fleurs de diverses couleurs se détachant d'un fond gris enca-

(1) Ouvrage déjà cité, p. 431.

(2) Décrit par M. E. Soil, dans ses *Recherches sur les anciennes porcelaines de Tournai*, n° 288, p. 265.

(3) Section de la céramique, 438.

(4) Elle appartient à la même catégorie que l'assiette décrite par M. Soil, n° 98, p. 215, dans l'ouvrage déjà cité.

dré d'une bordure en or et de feuillage. Le marli uni et le bord ondulé a une bordure or et rose. Diam. 0m255 (n° 440).

4. Assiette décorée au centre d'une branche de plante exotique; le marli uni et contourné a pour bordure un filet d'or, autour duquel s'enroule un ruban rose. Sur le revers, on lit le nom de la plante écrit en lettres d'or : THEABROMA. Diam. 0m233 (n° 441).

Nous signalons aux amateurs de terres cuites un charmant *médaillon de Nini* (n° 442), d'un assez grand module, faisant revivre les traits de Mme de Flesselles, intendante de Moulins. La tête est très vivante et paraît être un portrait véridique. Les moindres détails du costume (1) sont rendus avec une conscience extrême.

Le groupe *en terre de Lorraine* du Brugeois Cifflé qui se présente maintenant à nous, porte bien l'empreinte de cet art intime de la fin du XVIIIe siècle, hantant non pas les demeures somptueuses, mais la maison de l'artisan et même du pauvre. Quel sujet moins aristocratique, en effet, que celui du « Savetier et de la Ravaudeuse » ? L'artiste flamand a su l'interpréter avec un rare bonheur. Les attitudes sont vraies et le moment psychologique a été bien saisi ; un jeune disciple de Saint-Crépin néglige un instant sa chaussure et détourne la tête pour siffler un air favori à un sansonnet (?) emprisonné dans une cage ; une personne âgée, l'aïeule peut-être, radieuse de plaisir, prête l'oreille aux roulades du modeste virtuose. L'oiseau doit répondre, et de son mieux,

---

(1) N° 442.

car le chat de la maison caché dans un coin, aiguillonné par ses accents, voudrait s'élancer sur la cage du provocateur (1).

Tournai. Après avoir terminé la revue des acquisitions faites à la vente de M. Fétis, revenons aux produits de Tournai entrés récemment au Musée. La pièce la plus digne de notre attention est, sans nul doute, un crucifix en porcelaine blanche émaillée, haut de 0m26 (2), la tête de mort destinée au pied de la croix a 0m035 de hauteur. Le corps du Christ est d'un bon modelé et d'une rare élégance de formes. La tête, couronnée d'épines, retombe sur la poitrine. L'Homme-Dieu est plongé dans une douleur calme, mais intense. En un mot, c'est une œuvre de goût qui fait songer instinctivement aux meilleurs ivoires (3).

Près d'une image si austère, les hasards du compte rendu met deux groupes en biscuit de 0m22 de hauteur, fort mignons d'aspect. Un amour, le carquois en bandoulière, le chapeau coquettement posé sur la tête, est occupé à émoudre un couteau...; sa compagne lui tend un objet qu'un accident a fait disparaître. Dans un panier on voit un cœur... profondément blessé. Le pied s'achève en terrasse rocailleuse et, comme pendant, l'artiste a fait deux amours dénicheurs (4).

Citons maintenant deux gracieux crèmiers au décor bleu de roi et de tout point semblables, en style Louis XVI. Le couvercle est surmonté de deux pommes en haut relief; sur la panse, on voit un médaillon timbré d'une couronne com-

---

(1) N° 443.
(2) Acheté de Mme Marynen.
(3) N° 444.
(4) N° 445 A B.

tale et portant deux G enlacés. Ces objets proviennent de la vente de feu M. Goethals (n° 446).

Au même service (1) se rattache un compotier (de 0m233 de diamètre). Il affecte la forme d'une assiette peu profonde; il est décoré d'une bordure en bleu de roi rehaussée de palmettes d'or. Le médaillon se trouvant au centre offre la même disposition que celui dont il vient d'être fait mention (2).

La céramique belge a reçu encore d'autres contingents, mais plus modestes. Pour la *faïence d'Andenne*, il faut citer un encrier d'un émail blanc crème, d'une forme aussi peu classique que prétentieuse. Sur un cénotaphe posant sur quatre pieds est étendu un guerrier costumé à l'antique. Il porte un casque ombragé de plumes, il appuie sa tête sur la main gauche et le bras droit repose sur une torche renversée. Derrière lui est posée une urne funèbre (3).

L'ancienne *fabrique de Boch*, de Luxembourg, compte maintenant au Musée quelques spécimens de plus, plusieurs assiettes et deux petites corbeilles à fruits avec leurs plats. Le marli et les bords ont reçu un décor de vannerie; de modestes bouquets bleus discrètement disposés constituent toute l'ornementation de ces produits, qui ne manquent pas d'une certaine élégance. Sur le revers, on a répété plusieurs fois la marque L. B. écrite en italique (4).

Voici un service en terre noire de Namur, composé d'une cafetière, d'un pot au lait et d'un sucrier. Le galbe de ces diverses pièces est disgracieux; celles-ci offrent cette parti-

(1) N° 446 A B.
(2) N° 447.
(3) N° 448.
(4) Nos 449, 450 et 451.

cularité d'avoir reçu au couvercle, à l'anse et au goulot, de légers ornements d'argent conçus en style Louis XVI. Ce travail serait dû aux frères Wodon, de Namur, qui s'étaient fait une spécialité de ce genre de monture.

Grès de Nassau. MM. Bourgeois frères ont cédé au Musée un spécimen de la fabrication de Grenzhausen de très bonne venue. C'est une gourde (1) piriforme, haute de 0^m26, à col élevé avec anneau, munie de chaque côté de deux passants. Sur la panse, on voit deux cartouches de forme octogone représentant l'un les armes de la ville de Paris, l'autre la double aigle impériale portant un écu écaillé (2); de chaque côté de celles-ci, on voit les lettres W et R. L'émail de la gourde est d'un bleu assez intense; les lis héraldiques et naturels semés sur la panse et les roses du col sont en gris et en manganèse.

Le spécimen que nous venons de décrire a été évidemment fabriqué pour la France. « Nous avions cru avec MM. A. Jacquemart, de Liesville et autres, dit M. de Maze Sencier (3), que ces divers grès appartenaient à Beauvais, mais il n'en est rien. Ce sont des ouvrages allemands, Beauvais n'ayant jamais appliqué l'émail violet manganèse ». A cette catégorie se rattachent certains exemplaires portant la fleur de lis et d'autres des inscriptions latines rappelant le nom de Louis XIV, roi de France et de Navarre.

---

(1) N° 253.

(2) Il serait difficile de citer les meubles de ce blason, tant les caractères en sont peu distincts.

(3) Alph. de Maze-Sencier, *Le livre des collectionneurs.* Paris, MDCCCLXXXV, p. 449.

X. Tissus et broderies.

Devant d'autel en broderie. 1. L'antependium qui a été acquis de la fabrique de Lens Saint-Remy remonte à la fin du xve ou au commencement du xvie siècle (1). Il est haut de 0^m940 et long de 4^m00, en soie blanche. Au centre, on voit, dans un encadrement architectural, la Circoncision. Six bandes verticales brodées représentant divers saints et reliées en haut par des festons partagent le parement en compartiments à peu près égaux. Les intervalles compris entre les bandes sont ornées d'étoiles d'or.

2. La fabrique de Lens-Saint-Remy a cédé également au Musée quatre bandes de dalmatiques de 1^m12 de longueur (2). Voici les saints que les attributs caractéristiques nous ont permis de reconnaître dans les différentes broderies : saint Pierre, saint Paul, saint Jean l'Evangéliste, saint Jacques, saint Etienne, saint Antoine, ermite, sainte Agnès, sainte Ursule, sainte Dorothée, sainte Justine de Padoue, sainte Apoline. Un certain nombre d'entre eux figurent même plusieurs fois.

L'exécution de ce travail n'est pas irréprochable, mais elle témoigne des bonnes traditions qui régnaient encore au xvie siècle. Aucune main n'a retouché ces anciennes et intéressantes productions. Aussi plusieurs parties plus ou moins délabrées laissent voir à nu les procédés suivis par les brodeurs.

Le fond, formé de fils d'or et d'argent, reçoit relativement

---

(1) Q 56.
(2) Q 57.

peu de soies de couleur, qui, si l'on excepte les carnations, sont uniquement employées à marquer les ombres des draperies et le parquet de chaque niche. Les couleurs dominantes sont le bleu, le rouge et le vert. Ces naïves compositions ont un éclat harmonieux qui repose agréablement la vue. L'heureux effet que l'on remarque dans les anciennes broderies tient surtout à l'emploi discret des couleurs. Des orfrois en forme de galon rehaussent le travail de la broderie.

Velours de Gênes. La section des tissus s'est enrichie d'une chasuble italienne (1), acquise de M. Cools, et appartenant à la fin du XVIe siècle. Elle présente la forme encore en usage dans nos contrées, avec cette particularité d'être très échancrée par devant. Une simple bande occupe le centre du devant et du dos; cette disposition est propre non seulement à l'Italie, mais encore à plusieurs contrées du centre de l'Europe. Les deux bandes dont il s'agit sont ornées de dessins à grands ramages en velours frappé, dont les contours sont marqués par une étroite bordure en soie verte légèrement frisée; les fleurs, de couleur rouge cramoisi, se détachent d'un fond blanc satiné. Les autres parties de la chasuble sont en velours frappé rouge tirant sur l'écarlate. Le dessin, qui rappelle l'influence orientale, ressort d'un fond d'or.

Ces étoffes constituent des spécimens bien choisis de l'industrie qui florissait au XVIe siècle dans les villes de Gênes, de Venise et de Florence.

Quant aux tissus acquis par le Musée, nous nous abstiendrons pour le moment d'en parler; nous nous réservons de donner plus tard un aperçu sur ces précieuses étoffes.

---

(1) Q 58.

XI. Armes.

1. *Bâton à feu ou canon à main* (série XXXI, n° 70), en fer forgé, de la seconde moitié du xve siècle. La section des armes s'est enrichie d'un bâton à feu trouvé à Liège ou dans les environs de cette ville. Il est muni d'un croc à la partie antérieure et se termine par un étrier destiné au maniement. Sa longueur est de 1^{m}65, le diamètre de la bouche mesure 0^{m}055 et il pèse 15 kilog. 700 grammes. Le tonnerre, de forme hexagone, est muni d'un épaulement de 0^{m}03 de hauteur placé près de la lumière. On voit un poinçon en forme d'écu, mais il ne nous a pas été possible d'y distinguer le moindre signe.

M. Essenwein, directeur du Musée germanique, a reproduit dans son ouvrage *Quellen zur Geschichte der Feuerwaffen* une planche empruntée au Codex phil. 63 de Gottingen, où l'on voit la manière dont les canons à main se manœuvraient. Le croc servait à maintenir la bouche à feu sur son appui et l'étrier à lui donner la direction convenable. Un dessin daté de 1480, également reproduit dans l'ouvrage précité, montre un artilleur se servant d'un canon qui offre la plus grande analogie avec le nôtre.

2 *Un bala-yatagan* (n° 101 XLVIII de la section des armes et des armures), acquis de Mme Buyschaert. Le sabre est haut de 0^{m}570, la longueur de la lame en beau damas gris, la largeur au talon de 0^{m}041 et à la partie la plus développée 0^{m}069 Les guillons en argent ciselé et doré terminés par des boutons allongés à six faces. La poignée en ivoire légèrement recourbée représente, d'un côté, une femme ailée nue jusqu'à la ceinture, qui danse et brandit un yatagan;

de l'autre, un lion dévorant un bœuf. M. le professeur Carletti a bien voulu déterminer les inscriptions qui décorent le yatagan. Sur la poignée, du côté de la figure :

« Au nom du Dieu clément et miséricordieux, nous avons remporté par toi une éclatante victoire. »

Chap. XLVIII, vers. 1, du Coran.

Dans l'écusson, du même côté :

« 1. Il vous accordera encore d'autres biens que vous
» désirez l'assistance de Dieu et la victoire immédiate.
» Annonce aux croyants d'heureuses nouvelles. »

Chap. LXI, vers. XIII, 13.

Le long de la lame, des deux côtés :

« 2. Afin que Dieu prouve qu'il te pardonne les fautes
» anciennes et récentes ; afin qu'il accomplisse ses bienfaits
» envers toi, et se dirige vers le chemin droit.
» 3. Afin qu'il t'assiste de son puissant secours. »

Chap. XLVIII, vers. 2 et 3.

Ces versets furent révélés à Mahomet après la victoire de la Hodéïbia ; ils se rapportent à la première conquête de la Mecque (1).

---

(1) Dans le cartouche qui surmonte l'écusson en forme de pointe de flèche, dit encore M. Carletti, on voit les traces de mots, particulièrement le nom de Dieu, mais ces mots sont trop effacés pour pouvoir être déchiffrés. Sur la poignée du côté du lion dévorant un bœuf, en belle écriture aussi, il y a une inscription en persan que je m'abstiens de traduire, parce que le premier mot m'est inconnu et que je ne possède pas de lexique, et parce que aussi, dans la ligne inférieure, il y a, après le premier mot, quelque chose d'effacé et dont la disparition nuit au sens. On pourrait y lire :

1re ligne. « ... est le pivot de l'autorité et de la grandeur des nations. »
2e ligne. « ... de ce qu'il désire l'accomplissement a eu lieu. »

Sur le même côté, aux deux extrémités et à gauche, on y lit le nom d'Almud

Le fourreau en bois, recouvert de velours violet et rehaussé d'ornements en argent repoussé, ciselé et doré, est conçu dans le style Louis XV. Un riche nœud en soie placé sur le fourreau retient les passants destinés à suspendre le yatagan au ceinturon.

B. — DONS.

Il y a quelques années, M. De Meester faisait preuve d'une générosité que l'on ne saurait assez louer, en déposant dans le Musée d'antiquités de l'État des collections célèbres acquises au prix de beaucoup d'efforts et de sacrifices. Cet exemple de noble désintéressement a exercé, sans nul doute, sur plusieurs collectionneurs une influence qui n'est pas, nous aimons à le croire, sur le point de cesser de si tôt.

M. De Biefve a légué, en 1881, au Musée de nombreux objets qui ornaient son atelier, parmi lesquels il faut signaler une très belle tapisserie de la fin du XVIe siècle. Peu de temps après, Mme Montefiore donnait au Musée deux curieuses mosaïques provenant des ruines de Carthage.

MM. Vermeersch, Fétis et A. Evenepoel ont fait présent de spécimens intéressants de produits céramiques de diverses provenances.

Aujourd'hui, nous ne nous occuperons que des dons les plus récents.

---

al-Khasmi (?) ...a Kerhe, ville de Transoxiane; de ce même côté, dans l'écusson de la lame, une inscription en turc, d'une assez mauvaise écriture, et fort maltraitée aux deux extrémités des lignes. « Que les difficultés de ton gouvernement soient aplanies, ô prince respecté, et qu'il ne manque ... » ou bien : « Aux difficultés du gouvernement qu'il soit une barrière ... de la tête de l'ennemi qu'il ne recule pas. » Il n'y a pas de trace de date.

SECTION PRÉHISTORIQUE.

MM. Siret, ingénieurs, ont fait don au Musée de quelques-uns des innombrables objets amassés dans les fouilles qu'ils ont faites dans le sud-est de l'Espagne. Tout le monde sait le succès considérable qui a accueilli leurs découvertes, si propres à jeter une vive lumière sur des temps anté-historiques. Ils ont exploré des stations situées sur une zone côtière de 75 kilomètres, entre Alméria et Carthagène, et ils ont recueilli et classé avec méthode les éléments de plusieurs civilisations.

Une publication illustrée (1) de ces fouilles, qui a paru récemment, fait connaître le Musée provisoire que MM. Siret ont constitué rue Albert, à Anvers.

Jusqu'à présent, le passé préhistorique de l'Espagne était pour ainsi dire inconnu. Aujourd'hui, la situation est changée. Aussi, M. J. Evans, l'illustre archéologue anglais, a-t-il pu dire à un récent Congrès de l'Association britannique à Manchester : « Maintenant, il semble que ce soit ce pays (l'Espagne) qui est appelé à jeter la lumière sur la grande question de l'âge de bronze en Europe ».

(1) *Les premiers âges du métal dans le sud-est de l'Espagne*, par MM. HENRI et LOUIS SIRET, ingénieurs. *Résultats des fouilles faites par les auteurs de* 1881 *à* 1887, 1 vol. de texte in-4°, avec de nombreux dessins, suivi d'une étude ethnographique par le Dr VICTOR JACQUES, etc. Anvers, 1887. « Les dessins qui accompagnent ce livre, dit M. P.-J. VAN BENEDEN, sont d'une fidélité de forme et d'essence qu'on ne rencontre guère dans les œuvres de ce genre. Ils sont à comparer aux belles planches de A. P. MADSEN. Leur perfection est telle que les objets représentés ont en eux leur lumière et, partant, leur histoire. Il est bien rare de voir la science rencontrer une interprétation graphique de cette valeur. »

Les dessins sont dus à l'habile crayon de M. LOUIS SIRET et ils ont été reproduits au moyen de la phototypie.

Les spécimens offerts au Musée, sans être nombreux, fournissent cependant à l'étude de l'époque préhistorique d'utiles points de comparaison pour les objets provenant des recherches faites en Belgique.

Nous nous bornerons à énumérer, d'après les indications des donateurs eux-mêmes, les objets dont il s'agit.

Age néolithique. — Pointe de silex de *Campos*. Une hache polie en diorite. Un couteau en silex. Pétoncles perforés de *Campos* et de *Fuente Alamo*. Un fragment de poterie de *Parazuelos*.

Age du métal. — Des grains de collier en serpentine, en os, en ivoire, vertèbres de poisson, dentalides, cônes, cyprée. Plaque en test de coquille provenant d'*El Argar*. Des scies en silex homogène et oolithique, tranchants, retouchés, dentés ou sans retouches avec traces d'usage d'*El Argar*. A la même station appartiennent encore des pointes en os, un pendant d'oreille en argent, une pointe de flèche en cuivre. Une pierre à aiguiser, un schiste, des poteries, un pied de coupe, un pot funéraire, un tibia de bœuf provenant de la nourriture que l'on plaçait dans les urnes funéraires. Du froment carbonisé de *Lugarico Viejo*. Un poignard en cuivre ou bronze : *Cabezo del Oficio*. Un poids pour métier à tisser. Un percuteur en quartzite déposé dans une urne de la même station et enfin de l'orge carbonisée de *Lugarico Viejo*.

A ce premier envoi, MM. Siret frères ont joint plusieurs poteries d'un excellent travail, puis une immense jarre dont on se servait pour ensevelir les morts. Elle est haute de 0m88, elle mesure à son ouverture 0m47 de diamètre; sa périphérie à l'endroit le plus large est de 0m68. Ce vase aux

dimensions considérables est formé de plusieurs pièces. Ses parois extérieures laissent voir les traces des flammes qui l'ont entouré pendant la cuisson. L'action de l'humidité a amené une légère dépression sur un côté de cette jarre.

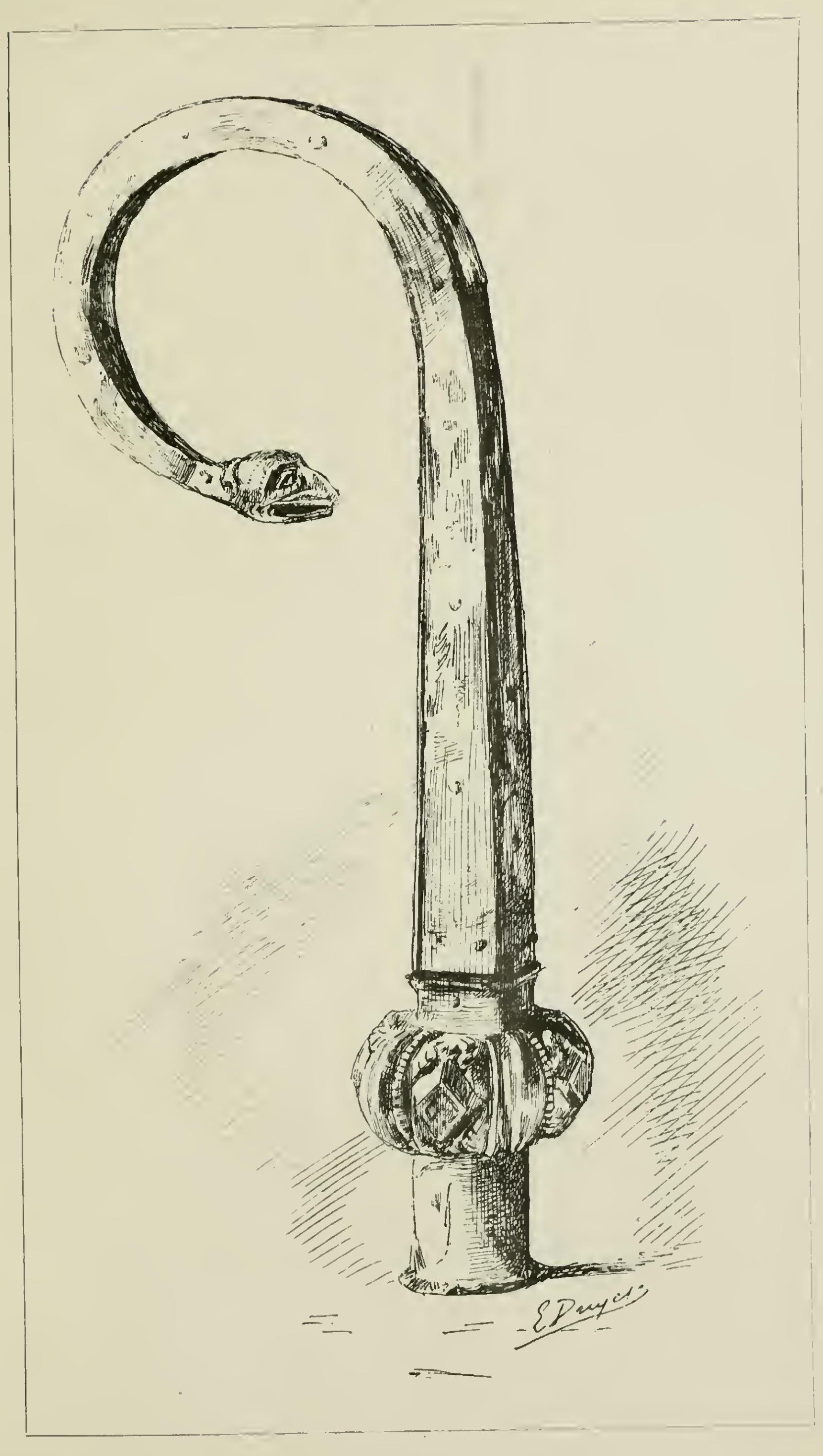
Age de bronze. — M. De Schryver, vice-consul des États-Unis du Venezuela, a cédé gracieusement en faveur du Musée une hache en bronze ou *Celt* qu'il a recueillie, il y a quelques années, à Matagne-la-Petite (province de Namur). Elle a fourni au donateur une étude publiée dans les *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*. M. De Schryver fait remarquer que cette hache est à double aileron et la seule de cette forme connue en Belgique.

Il est regrettable que M. De Schryver ne connaisse pas l'endroit où elle fut trouvée. Quant à son authenticité, elle est, au dire de juges compétents, de tout point indiscutable.

Crosse d'Alard de Hierge, abbé de Waulsort.

Nous devons cette pièce curieuse à M. Ledoux, curé d'Hastière, qui en a fait don au Musée, au nom du conseil de fabrique de sa paroisse. L'abbé Alard de Hierge, qui succéda à Gérard de Hierge en 1260 et mourut en 1264, ajouta à la nef romaine d'Hastière un chœur de style ogival, que l'on admire encore aujourd'hui. Il fut enterré en face de l'autel, dans la partie de l'église qu'il avait construite ; une dalle en pierre gravée (1) a recouvert ses restes mortels jus-

(1) Cette dalle existe encore aujourd'hui dans le pavement du chœur. Elle est reproduite par le chanoine Reusens, dans ses *Éléments d'archéologie chrétienne*, t. II, p. 272, fig. 329



Crosse d'Alard de Hierges, abbé de Waulsort. Pl. III.

qu'au jour où des travaux nécessités par la restauration de l'église ont amené l'ouverture de la tombe. Des insignes de la dignité abbatiale, la crosse seule qui nous occupe était conservée.

La volute en bois, à surfaces planes, revêtues de quatre lames de cuivre recouvertes de lamelles d'or, se recourbe légèrement à l'intérieur pour se terminer par une tête de serpent, dont la gueule est ouverte.

La volute était fixée dans une base quadrangulaire qui s'engage dans le nœud. Celui-ci présente la forme d'une sphère déprimée, partagée en huit côtés : quatre de ces côtés portent au centre des boutons en argent niellé, se détachant de feuilles ciselées en relief; les quatre autres sont sans ornements. La douille, qui va s'élargissant, est de forme cylindrique. La bouterolle en fer, recouverte de rouille, et l'anneau en cuivre qui le maintenait ont été également retrouvés. Par sa forme générale, la crosse d'Hastière se rattache aux types anciens du XIIIe siècle.

Au point de vue artistique, l'objet (1) qui nous occupe n'est pas dépourvu de mérite. A vrai dire, la volute est

---

(1) On est peut-être surpris de trouver dans une tombe un objet de valeur. L'usage de placer à côté d'un prélat défunt les insignes de sa dignité prévalut assez longtemps au moyen âge. Peu à peu on leur substitua des objets en métal, tels que le fer battu ou le plomb, afin de ne pas sacrifier des objets précieux et aussi pour mettre les tombes à l'abri des profanations.

On a pu constater à Hastière même la confirmation de cet usage. Le R. P. VAN CALOEN reproduit à la pl. I de son article sur Hastière-Notre-Dame (*Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XVII, p. 150), une crosse en fer battu (elle a $0^{m}34$ de longueur et se termine par une feuille se repliant vers l'intérieur) remontant au XIVe siècle, qui a été trouvée dans le sous-sol de la nef romane; elle a sans nul doute servi à l'ensevelissement d'un abbé de Waulsort.

d'une simplicité qui tient des plus anciens modèles connus. Le nœud, au contraire, se distingue par ses nielles élégants qui rappellent ceux du frère Hugo. On ne doit pas perdre de vue que le célèbre orfèvre d'Oignies a dû faire école, ainsi qu'il résulte d'une constatation précieuse pour l'histoire de l'orfèvrerie.

Jusqu'à l'Exposition d'art en 1880, on avait attribué au frère Hugo la croix et un reliquaire de Walcourt. En rapprochant ces pièces de l'évangéliaire d'Oignies, actuellement en possession des sœurs de N.-D. à Namur, on remarque que les estampes employées dans la confection des feuillages ornant ces deux objets n'étaient pas les mêmes dont s'était servi le frère Hugo.

M. le chanoine Reusens part de cette constatation pour conclure, et à bon droit, à l'existence sur les bords de la Sambre (1), au commencement du XIIIe siècle, non plus du seul atelier d'Oignies, mais de toute une école d'orfèvres employant des motifs de décorations particuliers, inconnus ou rarement usités à cette époque. Cette influence s'est-elle bornée aux bords de la Sambre? Ne se serait-elle pas également exercée sur les orfèvres de Waulsort? Les similitudes dans la décoration que nous avons relevées en ce qui concerne les nielles donnent une certaine probabilité à cette opinion. Nous avons lieu de croire que l'abbé Alard de Hierge s'est adressé à un artiste de l'abbaye qu'il gouvernait. Cette probabilité prend presque le caractère d'une certitude, lorsqu'on se rappelle le témoignage des Bénédictins

---

(1) Chanoine Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, t. II ; Id., *Art ancien à l'Exposition de* 1880, p. 26.

de Saint-Maur (1), qui nous disent qu'à Waulsort on cultivait les sciences, les arts et même l'orfèvrerie. M. l'abbé Ledoux avait joint à l'envoi de la fabrique de l'église d'Hastière une petite pyxide en laiton cylindrique et pourvue d'un couvercle conique. Par sa forme, cet objet se rapproche des pyxides émaillées du XIIIe siècle, dont les ateliers limousins ont fabriqué un si grand nombre; mais celle qui nous occupe est privée de tout décor qui permette de lui assigner une date approximative.

Legs de M. le marquis Adolphe de Rodes.

On fixe généralement à la fin du XVe siècle l'apparition des montres. Il n'est pas d'objet qui ait revêtu des aspects plus divers, tant la fantaisie de l'artiste s'est donnée libre carrière dans l'ornementation de ces précieux instruments.

Il en est d'octogones, d'hexagones, de rectangulaires, d'ovales. D'autres simulent la croix de Malte, la croix latine ou des fruits, tels que la poire, la noisette, le gland, ou encore des fleurs comme le lys, la tulipe, etc. Sous le règne de Henri III, roi de France, on la voit apparaître dans des têtes de mort, et il est à supposer que cette mode ne disparut jamais tout à fait. Le Musée possède, en effet, un spécimen du même genre qui remonte à une date assez récente.

D'autres montres se sont réfugiées dans des boîtiers en forme de cœur, d'autres s'abritent sous une écaille; ces ravissants objets, dit M. Marc Censier, non moins précieux

---

(1) *Annales de la Société archéologique de Namur. Orfèvreries du* XIIIe *siècle*, par Alfred Bequet, t. XII, p. 157.

qu'utiles, coûtaient un prix énorme. Ils étaient faits pour les grandes dames et les riches seigneurs. Les prélats et les abbesses recherchaient les montres en croix latine ou en croix de Malte et les portaient au cou.

Aujourd'hui, la montre est devenue, à la suite de la concurrence à laquelle se livrent les horlogers de Suisse, de France et de l'Amérique du Nord, un objet d'un bon marché extrême. Les mécanismes, fabriqués à la grosse, sont ajustés dans des conditions si avantageuses que le prix de revient est minime. Aussi, le mot de montre, si l'on excepte les chronomètres, d'une admirable précision, n'évoque-t-il plus aujourd'hui le souvenir d'un objet de grande valeur.

Autrefois, l'horloger sollicitait pour enrichir son travail toutes les ressources de l'art. La gravure sur métal, l'émaillerie, la ciselure, la peinture, etc., étaient employées tour à tour et parfois simultanément pour rehausser ces curieux ouvrages.

La mode, si capricieuse dans ses transformations, ses abandons et ses retours, a laissé la trace de son influence dans les productions de la bijouterie, etc. Au XVIe siècle, on affectait des airs graves et l'on multipliait les inscriptions sévères.

Une montre de valeur, dont on peut voir une reproduction dans Labarte (*Histoire des arts industriels*, album, pl. CXLIII), porte l'inscription :

TEMPUS EDAX RERUM. TACITISQUE SENESCIMUS ANNIS.

Et celle-ci : TEMPORA MORE FLUENTIS AQUÆ.

Nous lisons sur le boîtier d'une montre signée de Paul Schuster l'inscription : PIIS MORS IANVA VITAE, et sur

un cadran solaire en marbre (1), appartenant à M. Edward Joseph, de Londres, le chronogramme distique :

VTERE nVnC properae PretIoso teMpore VItae
qVaeLIbet hora VoLat non redItVra tIbI.

Au XVIIe et surtout au XVIIIe siècle, on se fut bien gardé de rappeler des pensées attristantes. Les divinités les plus faciles d'un olympe indulgent, n'avaient-elles pas envahi, avec leur cortège habituel, les ombrages des parcs et pénétré jusque dans les appartements privés des demeures somptueuses?

Tous ces contrastes nous les retrouvons dans le legs de M. le marquis Adolphe de Rodes. A côté d'une montre gracieuse de l'époque Louis XVI, on voit un spécimen énorme du temps des Incroyables. Elle cadre bien avec la toilette excentrique dont le sexe aimable affectait de s'affubler à cette époque. Notre intention n'est pas de passer en revue tous les numéros de cet intéressant contingent. Nous nous bornerons à signaler les plus importants.

Citons en première ligne, les montres hexagones avec boitier en cristal et monture émaillée du XVIe siècle, n°s 45 et 47. La montre en forme de croix, munie également d'un boîtier en cristal, rappelle la même époque. Elle est l'œuvre de Conrard Kaiser. Moins heureuse de goût, une montre ovale fait songer, par ses émaux opaques blancs, bleus et verts, à un travail espagnol.

Le poivrier servant d'écrin à une montre, voilà certes une

---

(1) N° 1435, *Catalogue de l'Exposition rétrospective d'art industriel de Bruxelles*, 1888.

combinaison conforme au génie un peu maniéré de l'industrie allemande.

L'objet que nous signalons au lecteur a été exécuté à Nuremberg au commencement du XVIIe siècle.

Nous opposons à cette montre une autre des plus gracieuses qui aient jamais été exécutées. Elle est disposée dans un bouton de tulipe, dont trois feuilles laissent voir le cadran et le mécanisme. Elle sort de l'atelier de Hugues Combret, à Lyon. Dubois, dans son ouvrage sur les montres de la collection Soltykoff, en reproduit un exemplaire du même genre, dont Jacques Jolly, horloger célèbre, qui vivait sous le règne de Charles IX, avait établi le mécanisme. Le spécimen qui nous occupe a reçu à la partie inférieure d'élégantes gravures au trait.

Une montre signée de Deboule, à Genève; le boîtier a pris l'aspect d'un croissant. Une autre montre écrase toutes ses voisines par ses proportions; elle est d'un poids tel, qu'on ne peut jamais songer à la porter sur soi. Le mécanisme, muni d'un carillon sonore, est contenu dans une enveloppe en bronze doré. Par son style, l'objet appartient à l'époque de François Ier. La forme ovale était encore affectionnée au XVIIe siècle, ainsi que nous pouvons le voir par la montre signée d'Andreas Raeb, datée de 1639. Les couvercles du boîtier sont ornés de trophées d'armes. Le mécanisme renseigne les phases de la lune, les jours du mois, les planètes, les heures du jour et le cadran est orné de deux paysages.

Une montre en or de la seconde moitié du XVIIe siècle, attire l'attention par de brillantes miniatures dues aux frères Huaut. L'une d'elles représente la *Charité romaine;* une autre, un personnage en buste revêtu de la cuirasse et por-

tant le collier de la Toison d'or. Citons ensuite une montre avec châtelaine en émail, décorée de pierres fines ; elle est signée Abraham Colomby ; une autre montre, avec châtelaine en or, rehaussée de médaillons en émail rose, représentant des amours, mérite une mention toute spéciale. La châtelaine et la montre sont ornées de diamants ; elle est signée J. Leroy, à Paris. Nous signalerons ensuite une montre du XVIII[e] siècle, avec une châtelaine en argent ; elle est signée Charles Gabrier, London.

Voici une montre placée sur un bloc de marbre affectant la forme d'un meuble. Le marbre est recouvert d'une monture ajourée en or ciselé et repoussé. Un dragon en métal émaillé sert de couronnement à la montre.

A côté de ce gracieux produit de l'industrie anglaise, nous pouvons placer une pendule conçue dans un style plus coquet. L'agathe, le lapis lazuli, la cornaline, donnent beaucoup d'éclat et de couleur au soubassement de cette pendule minuscule en forme de commode.

Nous nous abstenons de décrire de nombreuses autres montres qui forment le legs de M. le marquis de Rodes. Le jaspe, le cristal, l'or, les diamants, les perles, les émaux ont été employés très ingénieusement.

Les divers exemples que le visiteur a sous les yeux lui permettent, comme nous le disions plus haut, d'avoir une idée très juste de l'histoire de la montre.

Il serait difficile malheureusement d'en dire autant de l'argenterie du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, dont tant de spécimens variés existent encore dans le pays. Un don de M[me] veuve van Meyel constitue en quelque manière le commencement de cette intéressante catégorie d'objets. Peu après la

mort de son mari, le généreux fondateur de l'orphelinat d'Etterbeek, Mme van Meyel fit remettre au Musée une cafetière conçue en style Louis XV en argent, posant sur trois pieds et munie d'une anse en ivoire. Cet objet appartient peut-être à l'industrie locale, d'une exécution soignée, mais un peu lourde de forme.

ETHNOGRAPHIE.

M. Wiederhold, résident à Java, a fait don au Musée d'une série de sept kris avec poignées en fer, en corne et bois sculpté. L'un d'eux a un fourreau orné de plaques d'écaille de tortue et de lames d'argent doré Un sabre chinois, dont la monture ainsi que le fourreau sont garnis de cuivre et de plaques d'argent, deux sabres d'Ayak, trente-huit flèches de différents modèles avec pointe en fer, d'autres avec des pointes en bois, enfin, un arc.

Quelques années auparavant, M. Wiederhold avait déjà remis au Musée une collection d'armes et d'antiquités javanaises. Nous signalons avec plaisir au lecteur ces exemples de noble désintéressement.

Les ressources budgétaires restreintes des Musées les condamneraient souvent à l'impuissance si l'on ne comptait pas sur l'initiative privée. C'est surtout pour la section ethnographique que l'impossibilité de former des collections en dehors du concours des particuliers se fait le plus vivement sentir.

Nous ne doutons pas que, vu l'esprit d'entreprise qui commence à animer nos compatriotes, nous n'ayons à

signaler assez souvent de nouveaux envois. Le public aimera à revoir des monuments de ces contrées sur lesquelles son attention est attirée. Les agents belges ne montreront pas moins de sollicitude pour recueillir d'intéressants matériaux destinés à figurer au Musée que des résidents de nationalité étrangère.

J. Destrée.

RECHERCHES

SUR LES

ENLUMINEURS FLAMANDS



LE PLUS ANCIEN LIVRE D'HEURES DE MAXIMILIEN Ier, VERS 1486.

La Bibliothèque impériale de Vienne possède un livre d'Heures qui présente cette particularité intéressante d'avoir des en-têtes rédigés en flamand, bien que le manuscrit ait été fait pour un prince allemand (1).

Ce manuscrit contient cinq miniatures à pleine page, représentant : *a*) David ; *b*) la Messe de Saint-Grégoire ; *c*) Marie et l'Enfant Jésus ; *d*) la Mort ; *e*) Saint Christophe, et pour terminer *f*) Maximilien agenouillé devant saint Sébastien.

Les enluminures *b* et *c*, un encadrement et une grande lettre représentant David, ont été reproduits dans un article de M. Édouard Chmelraz, lequel a paru dans la magnifique

(1) Les présentes *Recherches* étaient terminées dès le mois de mai 1890, mais diverses circonstances en ont retardé l'impression. J'ai consacré quelques notes aux observations qui m'ont été suggérées par des recherches subséquentes.

publication consacrée à l'étude des collections appartenant à la maison impériale d'Autriche. Les fleurs, qui constituent le plus bel ornement du manuscrit, ont été traitées avec autant de conscience que de goût. Quant aux autres peintures, elles ne décèlent aucun talent particulier. Je dirai plus, la Vierge tenant l'Enfant Jésus est exécutée avec une gaucherie réelle ; la Messe de Saint-Grégoire est faite de pratique, mais plus habilement que la miniature précédente. Cependant l'artiste a réussi à faire de la miniature, où Maximilien figure à genoux devant saint Sébastien, un joli morceau d'une grande finesse et d'une extrême fraicheur.

Maximilien est représenté revêtu de son armure, le front ceint d'une couronne et les épaules couvertes d'un manteau de pourpre avec camail d'hermine. Il est agenouillé devant saint Sébastien, qui tient en main un arc. Près du prince est couché un beau lévrier blanc. A un arbre est suspendu un blason portant de sable à l'aigle d'or à une seule tête, ayant en cœur un écu aux armes de la maison d'Autriche et de celle de Bourgogne. La scène a pour fond un jardin entouré d'imposantes constructions en style ogival.

Dans le prince agenouillé, il ne faut pas encore voir le chef du Saint-Empire. En effet, Maximilien, élu en qualité de roi au mois de février 1486, fut couronné à Aix-la-Chapelle la même année. En 1493, il succéda de fait à son père dans le gouvernement, mais il ne prit le titre d'empereur qu'en 1508, à Trente. A cette occasion, il substitua dans ses armoiries l'aigle à deux têtes à l'aigle à une tête.

Le manuscrit qui nous occupe a donc été exécuté entre les années 1486 et 1508.

Cet espace de douze ans peut être singulièrement raccourci. Il suffit pour cela d'examiner les éléments contenus dans le livre d'Heures.

Il est manifeste que le peintre a voulu représenter un homme dans la fraîcheur de la jeunesse. Le texte d'une pierre, folio 43, renferme d'ailleurs à cet égard les plus grandes lumières. Car cette invocation, comme M. Chmelraz le fait très bien ressortir, a été faite à l'intention d'un prince qui vient de monter sur le trône et qui sent combien il lui importe d'avoir de bons et de fidèles conseillers.

« Deus patrum meorum et domine misericordiae... da michi sedium tuorum assistricem sapientiam et noli me repobare a pueris tuis quoniam ego servus tuus sum et filius ancille tue homo infirmus *et exigui temporis et junior ad intellectum* judicii et legum... Tu autem elegisti me regem populo tuo et judicem populi instituisti... *Concede michi gratiam bonos et fideles consiliarios elegendi.* Deus qui michi curam populi commisisti inspira michi... ut honorem quem indignus gero valeam moribus adornare ne cum alios direxero ipse reprobus invenior et indignus, ne quaeso domine vita mea maculet statum meum... », etc., etc.

Pour M. Chmelraz, le manuscrit a dû être exécuté avant l'année 1489, date à laquelle il quitta nos contrées pour ne plus y faire que de courtes apparitions. Il n'avait pas oublié sa captivité à Bruges.

Sur la miniature où se trouve représenté un mort étendu sur une natte de jonc et couvrant sa nudité de la main, on aperçoit les lettres P. B. M. Chmelraz y voit le monogramme de l'auteur. Il a consulté à cet effet les listes d'ar-

listes brugeois publiées par M. Van de Casteele (1) et le *Beffroi*.

Or, deux artistes ont porté les mêmes initiales : Peter Beckaert, entré dans la Gilde de Saint-Jean des libraires et des enlumineurs; Pieter Bramaert ou Bramare le jeune, entré en 1460 dans la Gilde de Saint-Luc ou des peintres. Mais puisque les enlumineurs appartenaient, dit M. Chmelraz, non à la Gilde de Saint-Luc, mais à celle de Saint-Jean Évangéliste, la balance penche en faveur de Beckaert; M. Chmelraz ajoute toutefois très prudemment qu'il reste incertain si sous le nom de Peter Beckaert il faille chercher un libraire ou un enlumineur.

Ce dernier n'a jamais joui, que je sache, de la moindre notoriété. Il y a lieu cependant de supposer que Maximilien a dû faire exécuter un livre d'Heures destiné à son usage personnel par un artiste appartenant à un atelier en vogue.

L'identification proposée par l'érudit autrichien est donc très problématique, d'autant plus qu'il n'a pas été établi si le manuscrit avait été fait à Bruges ou à Gand ou même dans une autre ville.

En effet, la vogue des manuscrits décorés à la manière ganto-brugeoise fut bientôt si grande qu'elle suscita sur divers points des Pays-Bas de nombreuses imitations. D'autre part, l'examen seul du calendrier ne fournirait éventuellement que des données insuffisantes, car rien ne s'oppose à ce que le copiste ait transcrit sur commande ou de son initiative propre, tel calendrier étranger aux deux villes précitées.

---

(1) *Annales de la Société d'émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre*, sér. IV, vol. III, p. 258.

En admettant même comme établi que le livre d'Heures de Maximilien provienne de Gand ou de Bruges, je pourrais citer dans le même ordre d'idées que M. Chmelraz, un artiste appartenant à une famille d'enlumineurs célèbres : Paul Bening, dont les initiales coïncident avec celles prémentionnées (1).

Seulement, le monogramme ne paraît pas avoir le caractère de l'époque où le livre a été écrit. Aussi y aurait-il lieu de se demander s'il ne constitue pas une adjonction due à une main relativement moderne.

---

(1) Cette étude était rédigée depuis longtemps quand parut dans la *Gazette des Beaux-Arts* un article intitulé : « Alexandre Bening et les peintres du Grimani ». Dans cette étude, M. Paul Durrieu, conservateur au Musée du Louvre, a émis un avis qu'il sera fort à propos de signaler au lecteur. Il fait remarquer que Paul Bening est peu connu, car il a dû mourir jeune, peu après l'année 1517. Aussi, Guichardin, qui écrivait un demi-siècle plus tard, a pu parler de Simon Bening sans mentionner son frère Paul. Et même le nom de Paul Bening ne se rencontre pas sur la liste des enlumineurs brugeois dressée par M. J. Wheale.

D'après M. Durrieu, sans être de la main d'Alexandre Bening, les Heures de l'empereur Maximilien présentent cependant une étroite parenté avec ses œuvres ; aussi n'hésite-t-il pas à rattacher cette production à l'atelier de Bening et à voir dans le monogramme P. B la signature de Paul Bening, frère de Simon.

« Or voici l'intérêt de cette conclusion. Si les peintures du maître au monogramme P B prêtent, d'une part, à un rapprochement avec celles de maître Alexandre Bening, elles tiennent, d'autre part, de bien plus près encore à une partie des illustrations du Bréviaire Grimani. M. Édouard Chmelraz a très justement relevé l'identité presque absolue qui existe entre la figure de Saint Sébastien, placée dans une miniature du livre d'Heures à côté d'un portrait de Maximilien, à genoux, en prières, et celle du même saint dans le Bréviaire Grimani, où il fait face à saint Fabien. Mais ce n'est pas tout, cette même figure, qui semble la reproduction d'un patron d'atelier, est aussi répétée dans deux livres d'Heures de la Bibliothèque nationale et du Musée britannique, que j'ai les plus sérieuses raisons de considérer comme ayant été enluminés sous la direction et en partie de la main même de Paul, frère de Simon Bening, l'autre fils de maître Alexandre. » *Gazette des Beaux-Arts*, pp. 65 et 66, 1er juillet 1891.

LE BRÉVIAIRE GRIMANI.

La bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, conserve un bréviaire magnifique qui a pris le nom de son ancien propriétaire, le cardinal Grimani.

M. Zanotto (1) et après lui M. A. Wauters (2) ont conté en détail l'histoire de ce manuscrit. Il serait donc superflu de reprendre cet exposé et les descriptions qui l'accompagnent. Ma tâche consiste à examiner certains points encore en litige : l'ancien propriétaire du manuscrit, les auteurs des miniatures qui le décorent et enfin la date du manuscrit (3).

A cet égard la question des armoiries qui se trouvent dans le Grimani a été soulevée à diverses reprises par plusieurs auteurs.

« Les armoiries de la maison d'Autriche et l'aigle romaine à une seule tête font songer, dit M. A. Wauters, à une période antérieure (4); mais ce qui est contraire, c'est l'em-

---

(1) Fac simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani conservato nella Bibliotheca de S. Marco esequito in fotografia da Antonio Perini con illustrazioni di Francesco Zanotto. Venise, 1862, in-4°, *avec traduction française par Louis de Mas-Latrie.*

(2) *Sur quelques peintres de la fin du* XVe *siècle. Bull. de l'Acad.*, 3e série, t. IV, pp. 117 à 159.

(3) M. A. WAUTERS emploie indifféremment les mots bréviaire et missel pour désigner le Grimani. Cependant, le premier est seul exact. L'en-tête du manuscrit est conçu en ces termes : *Incipit ordo breviarii secundum consuetudinem Romanae curiae.* Au surplus, il y a lieu de remarquer que la décoration d'un missel eût affecté un tout autre caractère que celle d'un bréviaire : l'iconographie variant nécessairement d'après la nature du livre liturgique.

(4) M. A. Wauters part de l'idée que le manuscrit est antérieur à la mort de Jean de Bourgogne (1480).

ploi de l'aigle impériale allemande associée sur la même page 781 au lis bourguignon, ce qui n'a pu avoir lieu qu'après l'élévation de Maximilien à la dignité d'empereur des Romains, en 1493. L'argument, fait observer M. Wauters, me semble absolument dénué de force. Maximilien, fils d'un empereur des Romains et son successeur probable, était, dès 1477, uni en mariage à l'héritière de la maison de Bourgogne. Quelle importance a donc un motif simplement décoratif? L'apparition simultanée du drapeau ducal de Bourgogne et celui du meilleur allié de Maximilien, son père, l'empereur Frédéric? »

L'emploi des armoiries dans certaines enluminures n'a souvent, en effet, aucune signification propre. J'en conviens. C'est ainsi que la double aigle impériale est employée par les artistes du moyen âge pour désigner l'armée romaine. Après l'aigle, ce sont les lis de France qui jouent le plus grand rôle et on peut souvent n'y voir qu'un motif décoratif. Le livre d'Heures de Hennessy, dont il sera bientôt question, nous donne encore un exemple de ces rapprochements purement fantaisistes : on voit sur une des scènes de la Passion des étendards portant la croix de Bourgogne.

Cependant le bréviaire Grimani fournit certaines données héraldiques qu'on aurait tort de négliger.

Une des scènes les plus intéressantes qui ornent le bréviaire Grimani représente un barbier occupé à saigner un de ses clients. La salle dans laquelle l'opération a lieu est éclairée de plusieurs fenêtres ornées de vitraux armoriés. Les photographies ne permettant pas de juger des meubles héraldiques, je me suis adressé à M. Castellani, préfet de la bibliothèque de Saint-Marc, qui s'est empressé de

me transmettre des croquis avec l'indication des émaux :

1° Écu vide;

2° *D'argent au lion de sable;*

3° *D'or à la double aigle de sable;*

4° *D'azur coupé (?) aux trois lis d'or;*

5° *De gueules à la fasce d'argent;*

6° *De sable au lion d'argent;*

7° *D'or au lion de sable;*

8° *D'argent au chevron de gueules.*

N° 2. Cet écusson doit probablement être d'argent au lion de gueules, au lieu de sable : armes du Limbourg.

N° 4. L'écu d'azur coupé est une chose impossible. Cela doit être un trait qui traverse accidentellement l'écusson. Il est à présumer que cet écusson d'azur à trois fleurs de lis d'or a une bordure composée d'argent et de gueules.

N° 5. Armes de l'Autriche.

N° 6. Cet écusson doit probablement être de sable au lion d'or, au lieu d'argent, c'est-à-dire les armes du Brabant. En admettant que les armes et l'écusson qui sont devenus invisibles soient ceux de Bourgogne ancien, alors les écussons 3 et 5 formeraient le blason de l'empereur Maximilien I[er], porté par lui depuis 1508 jusqu'à sa mort (1519), et les écussons n°s 1, 2, 4, 6 et 7 formeraient le blason de sa femme, Marie de Bourgogne (1).

Le fait qu'elle était morte quand Maximilien commença à se servir de l'aigle à deux têtes n'offre rien d'extraordinaire, car on rencontre souvent les armes de Marie jointes à celles

(1) Le docteur Waagen avait supposé que le bréviaire avait appartenu à Marie de Bourgogne (*Kunstblatt*, 1847, v. 49).

de Maximilien, plusieurs années après le trépas de l'infortunée princesse. Citons, par exemple, le vitrail de 1503 dans l'église de Notre-Dame, à Anvers.

Quant à l'écusson n° 8, M. le comte de Nahuys, dont je suis ici les ingénieux rapprochements, y voit les armes de l'auteur des enluminures. Les renseignements que j'ai recueillis jusqu'à présent ne me permettent pas d'apprécier la valeur de cette affirmation. Au surplus, les armoiries renfermant un seul chevron, sont si fréquentes que l'on doit renoncer à rechercher une identification (1).

On m'objectera peut-être que l'on n'est pas en mesure de tirer une conclusion certaine des éléments qui viennent d'être produits. Il y a cependant des indices qu'on n'est pas en droit de rejeter sans examen. A vrai dire, l'enlumineur eût dû indiquer les armoiries du propriétaire beaucoup plus clairement; mais j'ai hâte d'ajouter que rien ne prouve qu'il ne l'a pas fait dans le principe. Il a pu les peindre en tête du volume. C'est, du reste, la disposition qui a été adoptée pour le livre d'Heures d'Albert de Brandebourg, qui émane de la même école, sinon du même atelier que le bréviaire Grimani. Qui sait si le célèbre cardinal n'a pas supprimé les armoiries qui formaient le frontispice du livre comme ne présentant plus pour lui aucun intérêt spécial. Les armoiries qui ornent les fenêtres de l'officine du barbier chirurgien seraient donc des emprunts ou des réminiscences du blason principal.

---

(1) Dans un article intitulé *Ein verwandter des Breviarium Grimani in der K.K. Hofbibliothek* (Wien, B. IX). M. Chmelraz fait observer que la présence des armes de Bourgogne et de la double aigle indique que le propriétaire a dû se trouver dans une plus intime relation avec Maximilien qu'on avait été disposé à le croire jusqu'à présent.

Si le blason n° 8, à savoir : d'argent au chevron de gueules, est celui du propriétaire, les autres armoiries ne seraient ici que pour marquer un rapport de dépendance entre le propriétaire du manuscrit et le prince régnant, comme le cas se présente dans le manuscrit : *la Cité de Dieu,* exécuté pour le compte de Jean Chevrot, évêque de Tournai, et conservé à la Bibliothèque royale de Belgique. On voit à la miniature initiale du tome II de cet ouvrage, le roi de France sur son trône recevant la traduction française du célèbre traité de Saint-Augustin. Les vitraux de la place où la scène se passe sont décorés aux armes de France, de Bourgogne et de l'évêque tournaisien.

J'ai peine à croire que le Grimani n'ait pas été fait pour une personne déterminée, que ce soit Maximilien ou un riche seigneur de sa cour. Je pencherais cependant à admettre que ce fut ce prince qui l'avait commandé. Maximilien aura été obligé d'aliéner ce joyau ou il sera mort avant d'en prendre possession. Ce sera à ce moment qu'Antonio de Sicile l'aura acheté d'occasion.

Tout en combattant l'hypothèse que le manuscrit était destiné à un prince régnant de la maison de Bourgogne, M. A. Wauters admet cependant qu'il a été exécuté pour « un Bourguignon éminent, à en juger par la prédilection marquée que les peintres du manuscrit montrent pour les armoiries de la famille du côté de Bourgogne et des familles alliées. » « Ce fut sans doute aussi, dit M. Wauters, pour un prince de l'église, ami de l'art, opulent, de mœurs peu sévères. Si on ajoute que la Vierge et les Saints-Jean sont dans le missel les objets d'une prédilection tellement marquée, nous sommes amenés à déclarer que notre manuscrit

fut commencé dans les dernières années de Jean de Bourgogne, évêque de Cambrai, où l'église principale était placée sous le vocable de Notre-Dame. »

Il nous est impossible, après l'examen attentif de tous les écussons, de songer le moins du monde à Jean, bâtard de Bourgogne. En effet, des armoiries dont il a été question plus haut, celles qui peuvent être attribuées à la maison de Bourgogne ne sont pas brisées du signe de bâtardise. Du reste, abstraction faite des armes, il est certain que le manuscrit n'est pas contemporain de Jean de Bourgogne, décédé en 1480, mais date du commencement du xvie siècle, ainsi que l'on peut s'en rendre compte par l'examen de certaines pages, telles que *le lit de mort*, une des plus intéressantes du bréviaire.

A son tour, M. Edgar Baes est l'auteur d'une hypothèse que je crois devoir citer.

Le bréviaire Grimani aurait été commandé à Memling par François de Busleyden, précepteur de Philippe le Beau, ambassadeur et amateur d'art (1).

« Il (Busleyden) jouissait de toute la confiance de Philippe le Beau et protégé par Alexandre VI, qui se préparait à le nommer cardinal en 1502, il aurait pu fort bien se ménager la faveur du pape en commandant le bréviaire à Memlinc. »

« L'effigie d'un pape, qui paraît être Borgia, dans le char d'Apollon, au-dessus du calendrier, semble, ainsi que celle de Sixte IV et le nom de Grégoire, affirmer la destination du volume. Jules II était neveu de Sixte IV. »

---

(1) M. Edgar Baes, *Notes sur le bréviaire Grimani et les manuscrits à miniatures*, p. 139. Voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, 1889. O *p. cit.*, p. 156.

« En 1505, Philippe racheta aux héritiers de François, peut-être à son frère Jérôme, de nombreux objets d'art que probablement il ne paya pas et, trois ans après, il dut engager ses bijoux et sa vaisselle tant il était endetté.

» En supposant que le bréviaire faisait partie de ces objets, il pourrait être revenu aux héritiers, mais nous avons lieu de croire qu'il était encore aux mains des artistes. »

On ne peut songer à analyser point par point une hypothèse n'ayant aucun point de contact avec le bréviaire Grimani. Pourquoi l'intervention de Busleyden plutôt que tout autre personnage influent? Si du moins cette supposition reposait sur quelque indice.

Il ne peut être question, en effet, du portrait d'Alexandre VI que M. Baes croit avoir découvert. Qui serait en mesure, même armé d'une loupe, de reconnaître quelques traits de parenté entre Borgia et ce personnage aux dimensions microscopiques représenté dans le calendrier, le front ceint d'une mitre!

Cette figure n'a pas de prétentions au portrait.

Il n'est pas établi non plus que le portrait de Sixte IV se trouve reproduit dans le Grimani.

Dès lors, l'hypothèse émise par M. Baes est sans fondement, car elle ne repose ni sur une inscription, ni sur une coïncidence de dates, ni sur un blason, ni sur une allusion contenue dans un des sujets représentés, ni enfin sur un des éléments écrits du bréviaire. La solution de la question : à qui a appartenu le Grimani, gît dans l'interprétation définitive des écus armoriés qui ont été étudiés ci-dessus.

Quels sont les auteurs des enluminures?

Ce manuscrit, chose étrange, a été revendiqué tout

d'abord par les Italiens comme l'œuvre d'un des leurs ; mais ils ont eu le bon goût de ne pas défendre longtemps une opinion aussi bizarre. Stringa admet sans hésiter la provenance flamande de ce travail ; plus explicite, l'anonyme de Morelli va jusqu'à citer des noms.

L'officio celebre, che nessor Antonio Siciliano vende al cardinal per ducati 500 *fu miniati da molti maestri in molti anni. Vi son imminiature de man de Juan Memelini carte..., de man de Gerardo di Guant carte* 125, *de Livino de Anversa carte* 125..

Lodansi in esso sopra tutto li 12 *mesi, tra li altri li febbraro ove uno fanciullo orinando nella neve la fa gialla, et il paese ivi è tuto neveso a giacciati* (1).

Je ferai d'abord observer que le chiffre total des enluminures donné par l'anonyme est de 250, tandis qu'il n'y en a en réalité que 110. Cette erreur mérite d'être relevée. Analysons rapidement le reste du passage.

L'artiste cité en première ligne est Memling Memlino. L'orthographe est en somme exacte, si l'on tient compte des habitudes italiennes. En Belgique, il a fallu qu'un savant étranger, M. Weale, vint nous réapprendre la manière d'écrire un des noms des plus glorieux de notre passé artistique en nous démontrant que c'était Memling et non Hemling qu'il fallait dire.

Pour ma part, je n'ai jamais cru à la participation de Memling. J'ai voulu néanmoins me faire une conviction à

---

(1) *Notizia d'opera di disegno nelle prima metà del secolo* XVI *esistenti in Padova. Cremona Milano, Pavia, Bergamo Crema e Venezia, Scritta de un anonimo di quel tempo*, p. 77. Bassano (1800, in-8°).

cet égard et j'ai comparé les photographies de la publication de Zanotto avec les ouvrages de Memling conservés à Bruges. Plus tard, une étude attentive des œuvres de ce maître au Musée de Munich m'a confirmé dans ma manière de voir. Aussi n'hésité-je pas à conclure avec Woltmann (1) que dans le célèbre manuscrit de Venise il n'y a pas un trait de Memling. Les productions de ce maître étaient en vogue et les marchands n'ont pas hésité à trafiquer de son nom.

Certaines pages du Grimani, j'en conviens, ne laissent pas d'avoir de grandes analogies avec des œuvres de Memling. *La Résurrection* et *la Descente du Saint-Esprit* faisant partie du célèbre tableau des *Sept Joies et des Sept Douleurs de la Vierge* de la Pinacothèque de Munich, ont été copiées ou du moins interprétées par les enlumineurs du Grimani.

Des faits analogues se sont fréquemment produits dans l'histoire de l'art. « Dans les écoles de Bruges, de Gand, de Bruxelles (2), il y a eu de nombreux imitateurs du style de Memling. Quelques-uns n'ont été que de serviles copistes; mais plusieurs furent doués d'un talent remarquable. On ne pouvait toutefois attendre de ces derniers qu'ils devinssent supérieurs à leur maître. »

C'est apparemment le cas pour l'auteur des réminiscences ou des interprétations que l'on rencontre dans le Grimani. Le nom de Memling devrait donc être biffé définitivement de la liste des collaborateurs de ce travail.

---

(1) *Von Memling rührt in dem Buche kein strich her : mit diesem in Italien wolbekantem Mann jatte der Künstler geschaefte zu machen.*

P. 70. *Die Geschichte der Malerei.*

(2) Crowe et Cavalcaselle, l. II, p. 50, *Histoire de la peinture flamande.*

Je passe au second artiste cité par l'anonyme de Morelli, *Gerardo di Guanto*. Plusieurs noms ont été mis en avant pour arriver à une identification : Gérard Van der Meire, Gérard Horebout et enfin Gérard David.

M. A. Wauters a essayé d'identifier Gérard de Gand, cité par l'anonyme de Morelli, avec Gérard Van der Meire.

« De nos jours, dit le savant historien, la critique ne s'est pas moins égarée qu'autrefois, et l'on peut dire que plus elle s'est occupée du Missel Grimani, moins elle en a éclairci l'histoire. Dans le *Kunstblatt* de l'année 1823, Louis Schorn, égaré par les notes de Morelli, a prétendu remplacer les noms de Gérard de Gand (ou Van der Meire) et de Liévin d'Anvers (ou Van Laethem) par ceux de Gérard Horebout et de Liévin de Witte, de Gand (?). Deux auteurs d'un grand mérite d'ailleurs, Crowe et Cavalcaselle, égarés aussi par les renseignements erronés que l'on avait accumulés autour de Gérard Van der Meire, et, surtout par cette inacceptable qualification d'élève d'Hubert Van Eyck dont on l'a gratifié, ont regardé comme impossible sa collaboration au *Missel* et également remplacé son nom par celui de Gérard Horebout ; ils ont même affirmé que le vieux Gérard de Gand n'exécuta jamais de miniatures (?), tandis que Guichardin atteste le contraire. »

Que la qualification d'élève de Van Eyck, donnée à Van der Meire, soit inacceptable, je veux bien l'admettre. Mais qui est en mesure de prouver que c'est Gérard Van der Meire que l'anonyme a eu en vue? Pour établir la collaboration de ce dernier au Grimani, les preuves font défaut.

Aucune œuvre de Van der Meire n'est connue d'une manière certaine. Il a pu faire des miniatures et des pein-

tures, soit; mais le témoignage de Guichardin ne peut être invoqué en sa faveur. En effet, l'historien florentin parle d'un Gérard David qui florissait, non à Gand, mais à Bruges, et qui était contemporain et émule de Simon Bening et de Lancelot. Albert Dürer a clairement désigné dans le récit de son voyage aux Pays-Bas l'enlumineur Gérard, père de Suzanne et chef de la famille des Horebout. Plus près de nous, Vasari, comme M. A. Wauters en convient lui-même dans une note, place Horebout au nombre des plus grands enlumineurs. « Vasari, dit M. A. Wauters, ne nomme pas d'une manière positive Gérard de Gand ou Gérard Van der Meire; mais il paraît le désigner dans le passage où il cite parmi les meilleurs miniaturistes flamands Marin de Ziericzée; Gérard Horebout, de Gand; Simon Bening, de Bruges, et Gérard (t. IX, p. 346, édition 1842). Ce dernier ne pouvait être Gérard de Bruges ou Gérard David, qui est renommé comme peintre de tableaux; rien n'empêche de l'assimiler à Van der Meire. »

La conclusion me paraît inacceptable. L'on sait d'une façon indubitable que Horebout s'occupait d'enluminures, tandis que rien ne prouve que Van der Meire en ait jamais fait. Il ne sera pas superflu de faire observer que les témoignages de Vasari et de Guichardin, concernant les enlumineurs le plus en renom, concordent presque parfaitement. Guichardin était du reste en état d'être bien renseigné en ce qui concerne les artistes de Bruges. Il possédait, en effet, un guide sûr en la personne de son ami Dominique Lampsonius, qui habitait cette ville; de plus, les auteurs qui viennent d'être cités étaient à peine morts ou sur le déclin de leur carrière quand Guichardin résidait déjà à Anvers.

Il assista à l'entrée de Philippe II, en 1542. « Il nous donna, écrivait-il, par sa venue, autant de joie et de confort que nous avait causé de déplaisir et de frayeur la course de l'armée de Longueval et Van Rossom. »

Selon toute vraisemblance, c'est Horebout que l'anonyme de Morelli a voulu désigner; le seul artiste du nom de Gérard qui jouissait à Gand à cette époque d'une véritable notoriété.

On ne connaît aucune œuvre de Gérard Horebout d'une façon certaine, à savoir par un document ou par une signature; on aurait donc mauvaise grâce de se prévaloir du fait qu'il a été fournisseur de princes et de rois pour lui restituer à priori nombre d'œuvres remarquables sorties des ateliers de Gand ou de Bruges. Plusieurs auteurs ont attaché trop d'importance peut-être au témoignage d'Albert Dürer ou plutôt l'ont mal interprété. Jusqu'à présent, le rôle des Horebout est mal connu ou même n'est pas connu. Ce n'est pas que l'on soit dépourvu de renseignements sur leur compte, mais toutes les données qui les concernent sont commentées arbitrairement. Plusieurs auteurs leur ont restitué un certain nombre d'œuvres; mais pour être autorisé à faire des attributions, il faut avoir un point de départ sûrement établi. Aussi, les chercheurs, faute de données précises, sont-ils encore actuellement réduits à n'émettre que des conjectures sur cette intéressante famille d'artistes.

Karl van Mander, il est vrai, fait un grand éloge de Gérard Horebout et parle en particulier de deux tableaux qu'il avait exécutés pour Liévin Hughenois. Ces œuvres d'art ont été détruites ou du moins la trace en a été perdue. On attribue cependant à Gérard Horebout la paternité d'un

diptyque qui a passé du cabinet de feu M. Onghena, de Gand, dans la collection de M. le baron A. de Rothschild. Sur un feuillet, on voit l'abbé Hughenois en prière, sur l'autre, la Vierge qui présente l'Enfant Jésus à l'adoration de son serviteur.

Cette attribution, qui est due à M. L. de Bast (1), n'est pas dépourvue de fondement. Il n'est pas invraisemblable que Liévin Hughenois ait confié à un peintre qu'il avait déjà favorisé de ses commandes la tâche de perpétuer ses traits. Cependant il ne faut admettre qu'à titre précaire cette opinion. En effet, l'abbé de Saint-Bavon pouvait très bien s'adresser à un autre artiste. Quant à l'œuvre, elle ne décèle pas un talent transcendant. La gravure qui a été exécutée par M. Onghena n'en donne qu'une imparfaite idée. L'original que j'ai eu l'occasion d'examiner de très près me semble de bonne facture et témoigne de beaucoup de soin de la part de l'artiste ; mais, comme le dit très bien M. H. Hymans, ce n'est qu'une œuvre estimable. Le Musée d'Anvers possède un tableau représentant un abbé des Dunes à genoux. C'est, dit M. Siret, une délicieuse miniature (2) qui a été longtemps attribuée à Corneille Horebout et donnée aujourd'hui à Memling. Ce n'est pas impossible. Disons toutefois que ce tableautin est signé G ou G. H.

« M. A.-J. Wauters pense que ce monogramme est celui du personnage représenté, qui serait Chrétien de Hondt.

---

(1) *Messager des sciences historiques de Gand*, 1833, pp. 12-16.

(2) Cette dénomination pourrait donner lieu à des confusions qu'il convient de dissiper. Le mot *miniature* n'a pas été employé dans son acception ordinaire : car il s'agit, ainsi que je l'ai constaté, d'une peinture à l'huile, au lieu d'une aquarelle ou d'une gouache.

Nous ne partageons pas cet avis, dit M. Siret. L'abbé, s'il avait voulu perpétuer son nom de cette façon, n'eût pas manqué de placer là une inscription complète donnant, comme c'était l'habitude, son nom entier avec le *de*, son âge, sa qualité et l'année de l'exécution du portrait. Pour nous, la façon modeste et abréviative de ce monogramme nous semble être l'abréviation du nom de l'auteur. Quant à l'opinion émise que peu de peintres ont signé leurs œuvres, elle n'est nullement fondée, car les exceptions à cette règle sont tellement nombreuses qu'elles détruiraient la règle même, si on était tenté de l'adopter. »

On ne peut citer, ajoute prudemment M. Siret, aucune œuvre bien authentique de Gérard; l'Ermitage de Saint-Pétersbourg possède de lui, croit-on, un Christ mort sur les genoux de la Vierge, entouré d'une guirlande de fleurs de Van Hessel. Waagen émet l'avis que ce panneau est de Gérard David.

Une égale incertitude plane sur les travaux de Gérard Horebout considéré comme enlumineur. M. le Dr Woltmann, dans son histoire de la peinture, a repris l'opinion que M. Harzen avait déjà préconisée et qui consiste à donner à Gérard Horebout un rôle prédominant (1).

Je résume brièvement cette théorie. Elle s'appuie sur le texte de l'anonyme de Morelli concernant les auteurs du Grimani, bien que M. Woltmann exclue, comme je l'ai fait remarquer plus haut, la collaboration de Memling.

---

(1) Voir HARZEN dans les *Archiv für zeichnenden Künste* (IV, p. 320, 1858). intitulé « Gérard illuminist des Breviarii Grimani in der St-Marcus Bibliothek in Venedig.

Gérard de Gand (Gerardo de Guanto), mais c'est Gérard Horebout, un illustre enlumineur qui transmit son art à son fils Luc, et qui mourut en qualité de peintre de la cour d'Henri VIII, et à sa fille Suzanne, qui, elle aussi, s'établit en Angleterre. L'on sait l'éloge qu'Albert Dürer fit de cette artiste, qui avait dix-huit ans lors de son voyage dans les Pays-Bas.

Gérard Horebout fut occupé par l'archiduchesse Marguerite et reçut de 1516 à 1521 divers paiements pour des peintures et des livres d'Heures. Il me suffira de renvoyer, avec M. Woltmann, aux *Archives des arts et des sciences* de M. Pinchart.

Un des livres les plus précieux du commencement du XVIe siècle (n° 2706 de la Bibliothèque impériale à Vienne) et la traduction allemande de l'*Hortulus animae christianae* de Sébastien Brant, écrit d'après l'impression de Strasbourg, a été certainement exécuté pour l'archiduchesse Marguerite, car dans les décorations marginales se présentent souvent des perles ; bien plus, une perle (*Margarita*) pend à son initiale M. Des fleurs appelées *marguerites* sont souvent employées dans les décors. Il est permis, *bien qu'à titre de conjecture*, dit M. Woltmann, de penser à son peintre Gérard Horebout comme enlumineur. Mais s'il a peint ce livre, le bréviaire Grimani appartient également à son atelier, car l'*Hortulus animae* concorde précisément avec les parties les plus délicates du manuscrit prémentionné et témoigne des progrès accomplis.

Étant donné, comme on vient de le voir, les incertitudes qui planent sur l'œuvre de Gérard Horebout, ce système ingénieux ne serait admissible qu'autant que l'artiste aurait

été le fournisseur attitré de Marguerite d'Autriche pour tous les travaux se rattachant à l'enluminure (1).

Rien ne s'oppose, du reste, à ce que les Horebout aient eu des rapports avec les artistes en renom tels que les Benning, dont ils auront partagé les goûts et copié les productions.

Quant aux motifs en usage chez les enlumineurs, il est de fait qu'il y avait une mode. Je citerai tout d'abord les encadrements simulant la boiserie, l'emploi du nimbe doré transparent, les fleurs alternant avec des rinceaux et jetés sur des fonds bleus, rouges, jaunes, fouettés d'or. Les drôleries du temps jadis sont oubliées ou reléguées à l'arrière-plan. La marge sert à recevoir les commentaires ou les compléments de la miniature principale. Par exemple, une miniature représentant des funérailles est accompagnée, comme sujet accessoire, d'une scène figurant l'inhumation. Parfois des bijoux ou des objets de dévotion, tels que des chapelets, des croix pectorales, des reliquaires, font également partie du bagage décoratif des enlumineurs.

Ce n'est donc pas seulement d'après les caractères extérieurs qu'il faut se guider. En effet, la vogue immense dont jouissaient les livres flamands a suscité beaucoup d'imitations.

Pour être à même de répondre au goût des amateurs, les enlumineurs avaient à se modeler sur des artistes en renom. Dès lors, il fallait s'attendre à voir s'introduire l'emploi des trucs et des recettes dont l'usage devait se répandre dans tous les ateliers. Ce qui est certain, c'est que la masse des documents est très considérable.

(1) *Geschichte der Malerei. Die Malerei des Mittelalters und der Neuzeit von Dr* Alfred WOLTMANN, 1879, p. 70.

Aussi, le rôle des érudits ne doit-il pas consister, ce me semble, à déterminer toutes les œuvres qui existent, mais à former des groupes et à les rattacher, s'il est possible, à une personnalité marquante.

Poursuivons la revue des attributions. Hugo Van der Goes aurait laissé des traces de sa collaboration ; mais on ne doit pas perdre de vue que le maître est mort en 1482 dans l'abbaye de Rouge-Cloître, où il était entré en 1476, donc antérieurement à la confection du Grimani, lequel remonte au début du XVIe siècle.

Il y a des pages dans le bréviaire qui rappellent vaguement sa manière (1). Qui sait si l'une ou l'autre de ses œuvres n'a pas été copiée plus ou moins fidèlement? Du reste, comme je viens de le dire, les copies et les réminiscences ne manquent pas dans l'œuvre de nos enlumineurs. Seul un examen attentif, secondé par d'heureuses circonstances, permettra de démêler petit à petit cet écheveau si embrouillé.

Un autre nom a encore été mis en avant, c'est celui de Gossaert, Jean Mabuse. A-t-il, comme le prétendent certains auteurs, une part quelconque à réclamer dans la décoration du bréviaire Grimani? Le mot COSAR... inscrit sur l'une des miniatures du manuscrit, dans une frise appartenant à un monument (fol. 106, Sainte-Catherine d'Alexandrie parmi les docteurs), doit-il signifier que la composition émane de ce peintre? C'est là un problème dont la solution parait à peine possible, étant donnés les renseignements dont

(1) Cependant le groupe des pasteurs dans la page de la *Nativité* présente beaucoup d'analogie avec celui du tableau de Hugo van der Goes conservé à l'église Santa-Maria Nuova, à Florence.

on dispose. Voltmann accepte l'inscription comme constituant la signature de Mabuse « Resté inachevé, dit M. Wauters, par celui qui voulut en enrichir sa librairie, le manuscrit a pu parvenir entre les mains d'Antonello de Messines et être vendu par son intermédiaire au cardinal Domini Grimani. Ce dernier y aura fait ajouter une miniature par Jean Gossaert dit Mabuse ou de Maubeuge, lorsque celui-ci vint en Italie, vers 1510. »

L'hypothèse est contredite par les faits. On retrouve dans le même livre plusieurs pages qui sont dues à l'auteur de Sainte-Catherine au milieu des docteurs. Qu'il me suffise, à titre d'exemple, de citer la Vierge suivie d'un cortège de bienheureux.

Des érudits voient dans cette signature un fragment de ces inscriptions sans sens ni valeur, comme les enlumineurs se sont plu, à l'instar des sculpteurs et des peintres, à prodiguer sur les draperies de leurs personnages. Ici l'artiste, hanté par une réminiscence classique, aura voulu se donner le luxe d'orner la façade d'une inscription.

Du reste, ce Jean Gossaert n'a jamais, que je sache, signé de la sorte. De COSART à Gossaert, il y a de la marge. M. H. Hymans cite dans le commentaire de la vie de cet artiste un tableau du Musée de Malines, représentant une séance du Grand Conseil en 1474, sous la présidence de Charles le Téméraire. Ce tableau, comme l'apprend M. Hymans, est signé très lisiblement Gossaert 15.. sur le papier tenu par un des greffiers placés à l'avant-plan (1).

---

(1) *Le livre des peintres de Carl van Mander*, trad. par M. Henri Hymans, 1884, p. 240, t. I.

Le seul point acquis c'est la proche parenté de plusieurs peintures de ce célèbre codex avec le livre d'Heures de Henessy, sorti, comme on le verra bientôt, de l'atelier des Bening, à Bruges.

Résumons l'examen qui vient d'être fait sur les collaborateurs supposés du Grimani.

La participation de Gérard van der Meire est inadmissible : il n'a aucune notoriété comme enlumineur; celle de Gérard Horebout est au moins problématique : aucune œuvre de ce maître n'est connue d'une façon certaine et rien ne peut justifier les attributions qui ont été tentées à son égard; le rôle de Liévin d'Anvers n'est même pas entrevu; quant à la collaboration de Gossaert, elle ne repose que sur une inscription de fantaisie.

Que certaines miniatures du Grimani présentent de grandes analogies avec des productions de maîtres célèbres, c'est indéniable Les auteurs du Grimani ont admiré et interprété les peintures de Hugo van der Goes, de Memling, de Gérard David, et même ces admirables Heures de Chantilly, œuvre du début du xve siècle que l'érudition moderne a restitué à Pol de Limbourg et à ses frères.

Tous ces éléments et ces indices peuvent nous éclairer, mais ne nous donnent pas les noms des auteurs.

A quelle époque le Grimani a-t-il été exécuté?

Grâce à l'examen des écussons relevés dans le manuscrit, la réponse sera plus précise qu'elle n'avait pu l'être jusqu'à présent.

En effet, la présence simultanée de l'aigle à deux têtes et des armes de Bourgogne se rapporte directement ou indirectement à Maximilien. Or, ce prince n'introduisit dans ses

armes la double aigle que lorsqu'il fut empereur, à savoir de 1508 à 1519.

C'est donc dans ce laps de temps que le bréviaire a été exécuté.

Le fait est intéressant et de nature à éclairer beaucoup les recherches. On a eu tort, à notre avis, de vouloir rendre le Grimani contemporain de Memling, tandis qu'il est l'œuvre d'artistes moins âgés que lui ayant subi son action. Il suffit pour se convaincre de la justesse de mon observation d'examiner certaines peintures du manuscrit. On y voit l'influence manifeste de la Renaissance, là même où l'artiste copie des prédécesseurs, car malgré lui il trahit les préoccupations ou les modes de son temps. Entre autres exemples, je citerai la première miniature représentant le *dîner d'un riche seigneur*. D'un côté, on voit des serviteurs chaussés de souliers à la poulaine, comme au temps de Philippe le Bon, tandis que la cheminée est décorée d'une joûte du XVIe siècle. Mais où l'évidence éclate complètement, c'est dans la miniature représentant le *lit de mort*. C'est une des pages les plus intéressantes de la vie domestique, et les costumes, comme le mobilier, appartiennent au premier tiers du XVIe siècle.

Pas n'est besoin de multiplier les exemples. Qu'il me suffise de faire observer que lorsqu'on doit classer des manuscrits enluminés, ce n'est pas telle ou telle page qu'il faut examiner, mais l'ensemble des éléments ; et surtout on ne doit pas perdre de vue que les copies y jouent un très grand rôle, à ce point qu'un même manuscrit renfermera des copies ou des interprétations de deux ou trois époques parfaitement distinctes.

MISSEL DE L'ANCIEN MAGISTRAT DE DIXMUDE.

La seule œuvre de Simon Bening connue par un document certain se trouve à Dixmude. Le magistrat de cette ville le commanda à maître Simon de Bruges en 1530 pour orner un missel, et cet artiste reçut de ce chef 10 livres. La miniature représente *le Crucifiement.*

Elle a 30 centimètres de haut sur 19 de large. Les personnages ont environ 13 centimètres de hauteur (1). Jésus-Christ, la tête couronnée d'épines, est attaché à une croix en forme de tau surmontée du titre. Le corps est un peu court; la tête est engoncée entre les épaules et la physionomie manque de noblesse. A la droite du Christ se tient Marie portant une robe et un manteau couleur bleu foncé. Les traits de la Vierge reflètent une profonde douleur; à gauche, saint Jean, les bras croisés sur la poitrine, lève les yeux vers le Christ. Les têtes de ces deux personnages sont entourées d'un nimbe circulaire en tulle d'or, tandis que la tête du Christ a un nimbe rayonnant.

On remarque au pied de la croix un crâne posé au milieu des pierres, et derrière un pli de terrain des cavaliers et des fantassins qui regagnent la ville; à gauche, des broussailles et, plus loin, un chêne dépouillé de feuilles. Le plan suivant offre une ville située au pied d'une montagne couronnée d'un château-fort et de divers ouvrages de défense. La ville est baignée d'autre part par la mer.

La reproduction qui accompagne le présent travail ne

---

(1) Voir p. 118, *Beffroi*, t. IV.



Missel de Dixmude.

donne malheureusement aucune idée du ciel couvert de nuages rougeâtres traversés de stries d'un bleu violacé.

Le paysage, qui est la partie vraiment neuve et intéressante des travaux de Simon Bening, décèle autant d'habileté que d'observation minutieuse de la nature.

J'ai exposé naguère, dans une note adressée à l'Académie d'archéologie de Belgique (1), le rapprochement que j'ai eu l'occasion de faire entre la miniature du missel de Dixmude et celle du livre d'Heures de Hennessy.

J'avais été amené, à la suite d'une étude attentive, à attribuer à Simon Bening l'exécution des miniatures des Heures de Hennessy de la Bibliothèque royale.

En effet, j'y voyais confirmé en tous points le jugement que François de Hollande avait porté sur cet artiste :

Maître Simon de Bruges, parmi les flamands, fut le plus gracieux coloriste et celui qui fit le mieux les arbres et les lointains.

Le missel de Dixmude me fournit la preuve que je cherchais.

Il est manifeste que le livre d'Heures précité est sorti du même atelier que *le Crucifiement* de Dixmude. Afin de dissiper les doutes qui pouvaient encore subsister à cet égard, je rapprochai, grâce à l'obligeance de M. l'échevin Feys, le missel du livre d'Heures. MM. les conservateurs Ruelens et Hymans (2), de la Bibliothèque royale, voulurent

(1) Voir *Bulletin*, 4e série, année 1887.

(2) Voici comment M. Hymans rendait compte dans la correspondance de Belgique (*Gazette des Beaux-Arts*, mois d'avril 1887) de cette constatation : « Une recherche postérieure de M. Destrée semble établir que l'un des auteurs du bréviaire Grimani serait le fameux Simon Bening, fait en quelque sorte

bien assister à cette intéressante constatation. Le lecteur pourra la refaire à son tour au moyen des planches ci-annexées

Il y a lieu de faire remarquer que ces reproductions ne donnent qu'une idée imparfaite des valeurs et des merveilleux détails du paysage. Elles suffisent néanmoins pour nous renseigner sur l'ensemble de la composition.

Les figures du Christ et de saint Jean appartiennent manifestement au faire du maître. Faut-il ajouter que la scène présente la même économie que celle du missel. On peut remarquer également à l'avant-plan le crâne posé à côté d'un tas de pierres; au troisième plan, les petits personnages qui se dirigent vers Jérusalem.

On revoit dans le livre de Hennessy, en particulier dans *la Descente de Croix* et dans *la Mise au Tombeau*, les figures du Christ, de la Vierge, de saint Jean identiques à celles qui viennent d'être mentionnées.

Le *Crucifiement*, tel qu'il est représenté sur nos deux planches, a du être un sujet familier à Simon Bening, car on le retrouve encore dans le manuscrit 41 (cimelia) de la

---

prouvé par le rapprochement d'une miniature du Grimani avec une très importante illustration d'un bréviaire existant dans une localité de la Flandre et dont l'origine est établie. Cette constatation faite par l'auteur à l'Académie d'archéologie est actuellement sous presse. »

En réalité, le rapprochement avait eu lieu entre la miniature et le livre d'Heures de Notre-Dame dit de Hennessy; mais le livre de Hennessy étant parent du Grimani, il en résultait manifestement que Bening ou les Bening n'étaient pas étrangers à l'illustration du célèbre manuscrit de Venise.

Je renouvelai ma communication à la Société d'archéologie de Bruxelles au mois de décembre 1887. M. Edgar Baes a refait, en 1889, pour son propre compte, mais en négligeant de citer ma note et ma communication, le rapprochement dont il vient d'être question dans une étude qui a paru dans le *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXVIII, p. 135.

Pl. II



Heures de Notre-Dame dit de Hennessy.

Bibliothèque royale de Munich et dans le triptyque Stein.

Cette découverte qui constitue un point de départ certain, m'a permis de restituer aux Bening des œuvres jusqu'à présent inconnues, car il existe nombre de miniatures possédant de grandes analogies avec le livre d'Heures de Hennessy et le missel de Dixmude (1).

LES BENING.

Leur œuvre occupe une place considérable dans l'histoire de l'enluminure de la fin du xve siècle et d'une grande partie du xvie.

Quant à leur influence, il serait malaisé de la caractériser, car ils n'ont pas de personnalité bien définie. Dans les œuvres si nombreuses qui appartiennent au cycle des enlumineurs flamands, dont la classification est à peine ébauchée, je vois deux tendances bien distinctes : là, c'est la tradition des vieux gothiques qui s'affirme avec intensité; ici, ce sont des tentatives en vue de s'assimiler les œuvres en vogue de la Renaissance. Aussi résulte-t-il souvent du concours de ces deux éléments des mélanges plus ou moins heureux. Ce qui se dégage nettement dans la confusion, c'est la peinture de genre qui allait devenir un des apanages des écoles flamande et hollandaise.

---

(1) Je reproduis plus loin le compte des diverses sommes qui ont été accordées au manuscripteur, au relieur et à l'enlumineur. Il n'est pas sans intérêt de constater quelles sommes ont été payées pour les divers travaux qui ont été exécutes au missel. Simon Bening toucha pour sa part 10 livres, somme considérable pour l'époque.

Lorsque Bening livra des portraits de souverains pour orner les statuts de la Toison d'or, il fut convenu qu'il recevrait « vi livres pour prix de chascune figure, y comprins leurs armes et timbres ».

A mon sens, c'est dans leurs études d'après nature, à savoir : dans la représentation des fleurs, des fruits, des travaux champêtres, des fêtes et des jeux si chers à nos aïeux que ces petits maîtres, résidant surtout à Gand et à Bruges, ont déployé le plus de talent et d'ingéniosité. Aussi ces créations naïves et réelles ont-elles je ne sais quel charme qui captive le plus indifférent.

L'école ou l'atelier des Bening ne pouvait rester étrangère au goût si vif pour le paysage qui se manifestait chez les contemporains de H. Blès et de Patinier. Maître Simon en particulier s'est élevé en cette branche à une perfection peu commune. Il recueille autour de lui les mille éléments constituant un aspect réel et il se plaît à les coordonner avec un tact souvent inconnu de ses émules. S'il n'échappe pas complètement aux conventions et aux recettes, on doit reconnaître cependant qu'il a beaucoup observé. Aucun artiste avant lui ne s'était appliqué à comprendre et interpréter avec plus de soin la structure d'un arbre ni à en rendre avec plus de vérité la luxuriante couronne. Il s'entend fort bien aussi à nous présenter des fermes ou de modestes métairies avec leurs pittoresques accessoires; autre part, il nous initie aux travaux des champs ou à la culture de la vigne jadis si florissante dans nos contrées.

Après avoir donné tous ses soins au premier plan d'un paysage, il n'en néglige pas le fond ; il trouve, chemin faisant, le moyen de semer de petites merveilles avant de peindre avec la délicatesse de touche propre à sa manière les buées qui enveloppent les montagnes de l'arrière-plan.

Bening a réussi à nous montrer la nature sous ses divers aspects : à la chaude lumière du jour, au coucher du soleil,

dans la demi-obscurité d'une nuit envahissante; en somme, il a réalisé un progrès considérable. Aussi, peut-il être regardé dans cette voie comme un initiateur. Il était réservé toutefois aux artistes de notre époque de pousser l'étude de la perspective aérienne jusqu'à ses extrêmes limites et de rendre tous les effets de lumière.

On connaît suffisamment les essais de tous genres qui ont été tentés dans cette voie par les paysagistes modernes et contemporains pour apprécier le mérite de ceux qui sont entrés les premiers dans la carrière. Ce qui caractérise avant tout le paysage du maître brugeois, c'est le réalisme délicat uni à la grâce naïve des anciens, c'est l'observation minutieuse sans sécheresse, c'est le rêve d'une riante imagination sans l'invraisemblance qui est le partage de tant d'œuvres artificielles.

J'aurais mauvaise grâce à placer Simon Bening au premier rang parmi les artistes flamands du XVI[e] siècle; mais ne suis-je pas en droit de réclamer pour lui une place auprès des Blès et des Patinier?

J'ai longtemps éprouvé la plus grande indécision sur la place véritable qu'il fallait assigner à cet artiste et dans quels rapports il se trouvait vis-à-vis de ses contemporains et en particulier de Gérard David. Ce dernier a joué un rôle prépondérant dans l'école brugeoise. Élève de Memling, il donna à son tour le ton aux peintres de son époque; mais, d'autre part, Simon était dans sa sphère l'enlumineur le plus fêté.

Examinons la question des rapports entre ces deux artistes.

L'importance de Gérard David s'est tellement accrue depuis de récents travaux, qu'on doit toujours avoir en vue

sa personnalité chaque fois que l'on étudie les œuvres de ses émules ou de ses contemporains brugeois. Par son père Alexandre, Bening se rattachait à l'ancienne école des enlumineurs si florissante à Gand et à Bruges et, dès son enfance, il a dû se trouver en contact avec Gérard David. Aucun tableau ne montre mieux que *le Crucifiement* de ce dernier, au Musée de Berlin, les relations qui ont existé certainement entre nos deux artistes.

A vrai dire, le tableau en question ne porte aucune signature et n'est connu par aucun document, néanmoins je ne crois pas qu'on puisse craindre de le restituer à Gérard David. Il renferme, en effet, assez de points de contact avec des œuvres connues de ce maître, et, pour ma part, je n'hésite pas à partager à cet égard l'avis de M. Bode, le savant directeur du Musée de Berlin.

Le Christ est attaché à la croix, placée non de face, mais obliquement; disposition habile qui se présentera maintes fois encore chez les artistes modernes. Le Christ rappelle, à n'en pas douter, la figure analogue de la miniature de Dixmude; mais dans le tableau, l'anatomie est mieux comprise, les physionomies ont plus de finesse, la composition des scènes décèle plus de ressources et, partant, plus de variété.

Marie-Madeleine, agenouillée au pied de la croix, semble jouer un rôle accessoire. Le groupe de Marie, de saint Jean et des saintes femmes est très bien interprété. Du côté gauche de la croix, le centurion appuyé sur une hallebarde s'entretient avec deux soldats. A l'avant-plan, sont jetés un crâne et des ossements humains, et un chien lèche le sang qui tombe du corps du Sauveur. Au troisième plan,

des soldats et des cavaliers se dirigent vers la ville entourée de murailles crénelées, dans l'enceinte de laquelle sont entassés des monuments; l'horizon est fermé par des collines de peu d'élévation.

Il est manifeste que Simon Bening a connu l'œuvre de Gérard David et en particulier plusieurs des types si remarquables du tableau de Berlin; d'autres fois, il semble s'inspirer de Roger Van der Weyden, comme le prouvent plusieurs des miniatures du triptyque Stein, dont il sera bientôt question.

Si aucune nouvelle recherche ne vient infirmer nos conclusions actuelles, il résultera du rapprochement que je viens de faire que Simon Bening, excellent paysagiste, doit être rangé pour l'invention parmi les artistes habiles certes, mais dépourvus de personnalité nettement accusée. Il a puisé à plusieurs sources. De là la diversité des influences qui se révèlent tout particulièrement dans le livre d'Heures de Hennessy.

De même qu'il a fait des emprunts à des anciens maîtres, comme nous le verrons bientôt, il a pu prendre à des artistes de retour d'Italie quelques-unes de leurs études les plus caractéristiques. D'autre part, rien ne s'oppose à ce qu'il ait visité, lui aussi, la péninsule qui apparaissait déjà à ses contemporains comme la terre promise des arts.

HEURES DE NOTRE-DAME DIT DE HENNESSY.

Ce manuscrit constitue un des plus beaux joyaux de la bibliothèque de Bourgogne.

Ce livre a-t-il en réalité appartenu à Jeanne la Folle?

Chronologiquement, rien ne s'oppose à ce qu'il ait été la propriété de cette princesse, qui mourut en 1555, âgée de 75 ans, longtemps après la confection du livre d'Heures. On ne possède d'ailleurs sur le propriétaire probable aucun renseignement positif. Il existe, à vrai dire, une inscription manuscrite en caractères romains non sur un feuillet de vélin, mais sur le feuillet en papier qui sert de garde au livre d'Heures.

L'encadrement du feuillet, gravé sur cuivre, représente une bordure marginale ornée de fleurs et d'oiseaux. L'intérieur de la page, collé après coup, porte l'inscription :

Heures de Notre-Dame a l'usage de la princesse Jeanne, comtesse de Flandre, avec miniatures magnifiques.

Je comprends que dans un inventaire on indique la valeur ou la beauté d'une illustration, mais je ne sache pas qu'on ait jamais fait un en-tête semblable. L'inscription décèle donc une main moderne pour ne pas dire contemporaine. L'auteur de cette étrange inscription se sera souvenu en la faisant d'un en-tête de quelque livre illustré. D'autre part, le mot *miniature* n'était pas employé autrefois. On se servait du mot *histoire* et du mot *vignette* pour le décor accessoire.

M. Ch. Bioult de Chénedollé a consacré à ce manuscrit une étude qu'il intitule (1) : *Description sommaire d'un livre d'Heures de M. Dano, manuscrit latin avec miniatures executé en Flandre au commencement du* XVIe *siècle.*

Cet auteur a apporté en général beaucoup d'exactitude aux indications qu'il est parvenu à grouper. En effet, il s'étend sur la qualité du vélin, la dimension et le nombre

(1) *Bulletin du Bibliophile belge*, pp. 369 et suiv., t. IX. 1852.

de pages, il essaie même de nous éclairer sur le caractère des miniatures, mais il ne souffle mot de l'ancien propriétaire.

Le nom de Jeanne, mère de Charles-Quint, eût dû, j'imagine, frapper l'attention de M. Bioult de Chénedollé. Il y aurait donc lieu de considérer l'inscription comme étant de date récente et, dans l'hypothèse la plus avantageuse, l'écho affaibli d'une tradition.

Au surplus, on n'aperçoit aucun blason qui puisse autoriser l'attribution dont il s'agit (1). Il est vrai qu'une lacune de ce genre pourrait provenir de la disparition de quelque feuillet, disparition qui remonterait à l'époque où le manuscrit fut relié (XVIII[e] siècle). Je dis plus : pas le moindre détail ne contient une allusion plus ou moins éloignée à la qualité de la personne. Peut-être le manuscrit a-t-il été la propriété d'un homme.

En effet, dans la miniature qui représente la messe, on remarque un homme qui semble être un personnage de qualité. Quelquefois le propriétaire du livre est représenté de telle manière qu'il n'y a pas de doute possible. A la bibliothèque impériale de Vienne, on conserve des Heures, travail flamand fort remarquable, contenant une miniature d'un grand intérêt : une dame parée de ses atours est figurée au premier plan ; au second plan se développe un intérieur d'église. D'autres fois le propriétaire, et c'est le cas le plus

---

(1) Je connais des Heures très intéressantes (British museum manuscrit 17280) où se trouvent les portraits de Jeanne la Folle et de Philippe le Beau, accompagnés de leurs armoiries. Ce manuscrit, antérieur au livre d'Heures de Hennessy, est inférieur pour l'exécution à celui qui nous occupe et sort d'un autre atelier.

fréquent, apparaît agenouillé, accompagné de ses saints patrons.

Le livre a appartenu, selon toute vraisemblance, à un grand personnage; mais il ne peut être question de Jeanne la Folle. Feu M. Ruelens ne rejetait pas absolument cette hypothèse. « On a émis, dit-il dans son étude sur les manuscrits ayant figuré à l'Exposition de 1880, l'opinion favorisée par quelques indices que ce document de l'art a été créé pour Jeanne la Folle. En tout cas, il était digne d'être offert à celle qui fut la mère de Charles-Quint » (1).

Dans la communication que M. Ruelens fit six ans plus tard au Congrès archéologique de Namur (2), il désigna le manuscrit sous le nom de « Hennessy ». Ce qui est certain, c'est qu'on usait indifféremment tantôt d'une appellation, tantôt d'une autre. De mon côté, j'avais adopté ce titre erronné dans une communication faite à l'Académie d'archéologie d'Anvers en 1887, alors qu'il ne m'avait pas été donné de constater l'inexactitude de cette dénomination.

---

(1) *L'art ancien à l'Exposition nationale belge*, MDCCCLXXXII.
(2) *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, t. II, p. 30.

Les Heures de Notre-Dame ont été mutilées. Un certain nombre de feuillets ont disparu, mais les peintures semblent être au complet et celles-ci se trouvent presque toutes dans un excellent état de conservation

Chaque folio a été monté sur papier vergé à grande marge au XVIIIe siècle, ainsi que la reliure en fait foi.

Le vélin employé pour la confection de cet opulent manuscrit est d'une finesse et d'une blancheur incomparables.

Quant à la calligraphie, elle égale les œuvres les plus parfaites de l'époque. Le manuscripteur s'est servi de la gothique carrée en vogue en Italie et importée dans nos contrées, comme on en a la preuve dans le bréviaire Grimani.

Abordons maintenant la description des miniatures des Heures de Notre-Dame.

1. *La neige*. A droite se présente un intérieur campagnard. La ménagère tourne son fuseau ; assis près du feu, le mari souffle sur sa main droite, engourdie par le rhumatisme. Un bambin urine sur le pas de la porte, qui vient de s'ouvrir. Du mobilier on ne voit qu'un lit aux vastes proportions et quelques pièces de vaisselle.

Un coq picore devant la maison ; deux poules regagnent le poulailler adossé à la chaumière. A gauche se présente un site montueux agrémenté d'arbres, mais que la neige a complètement envahi ; une femme s'avance péniblement, interrompant sa marche de temps à autre pour souffler sur ses doigts endoloris par l'onglée. On aperçoit plus avant un chien, deux passants munis chacun d'une gaule et un meunier précédé de son âne portant un sac.

A l'arrière-plan une habitation et, enfin, un moulin à vent se profile sur une butte élevée.

2. *Le porteur de gibier.* Miniature formant cadre. En haut le signe du Verseau, qui coïncide avec le mois de janvier.

La neige encombre tous les chemins, mais la chasse ne chôme pas. Un paysan s'avance résolument, portant au dos, passé dans un bâton, un lièvre qui vient d'être tué ; il a peine à retenir un levrier impatient qui tire sur sa laisse, tandis que deux bassets trottinent tranquillement à ses côtés. A gauche, un arbre et une habitation ; à droite, à l'arrière-plan, une chaumière dont la porte ouverte nous montre des femmes et des enfants autour d'un feu.

3. *L'abreuvoir.* Le paysage n'offre plus l'aspect désolé des précédents, car sous l'action de vents plus doux, la neige a fondu de toutes parts.

Trois cavaliers munis de l'épieu de chasse abreuvent leurs coursiers à un étang dont la transparence est admirablement rendue. Un autre cavalier, qu'on n'aperçoit qu'en partie, a piqué des deux et s'éloigne vers la gauche.

Au second plan s'élève un tertre couronné de deux chênes. Sur le bord du chemin qui conduit à un monastère, une femme fait l'aumône à une pauvrette. A quelques pas de là se trouve un groupe d'hommes devisant paisiblement. Plus avant, un promeneur, accompagné de deux enfants, se dirige vers le couvent, dont l'église et les autres constructions en briques sont adossées au flanc d'une montagne.

Dans l'enclos qui entoure le monastère on aperçoit des religieux vêtus de blanc, portant le camail et le chapeau noirs, et, à l'écart, des cerfs dans diverses attitudes. Des arbres couvrent les flancs de la montagne ; d'autres, accrochés à des massifs de pierre, sont suspendus dans le vide.

Un cours d'eau et dans le lointain des habitations posées au pied d'une colline achèvent le paysage.

4. *L'attache de la vigne*, sujet formant cadre. En haut apparaît le signe du zodiaque les Poissons, correspondant au mois de février. On travaille dans la vigne. Un vigneron attache les ceps; un second remue le sol du bout de sa pioche; un troisième apporte sur le dos une lourde charge de tuteurs. A droite se dresse un rocher qui domine le coteau et aux parois duquel sont suspendus des arbustes se détachant dans le vide.

5. *La culture du jardin*. Au premier plan, à droite, un riche propriétaire en houppelande garnie de fourrure, donne des ordres à un jardinier qui se dispose à planter un arbre; à gauche, une dame d'une cinquantaine d'années, apparemment la femme du propriétaire, vient d'arriver en compagnie d'une jeune fille. Elle porte sur le bras un petit chien.

Au second plan, un homme juché sur une échelle coupe les branches folles d'une charmille; plus loin, dans un parterre entouré d'une clôture en bois, une femme travaille.

On aperçoit dans le jardin un couple qui regagne l'habitation située au fond du jardin. Cette demeure constitue un type intéressant de l'architecture civile du xve-xvie siècle. Le pignon à gradins, construit en briques et flanqué de deux échauguettes, est percé, à la partie supérieure, d'une fenêtre cintrée et, plus bas, de quatre fenêtres rectangulaires; l'étage, qui est en saillie, est supporté par trois arcades posant sur des colonnes. A chacune des colonnes correspondent des statues représentant des guerriers armés de toutes pièces. Au corps de logis vient s'appuyer un bâtiment moins élevé; la partie inférieure présente un large passage voûté donnant

accès, à droite, à une loge et mettant en communication le jardin avec la cour précédant l'hôtel seigneurial. L'unique étage de la dépendance est construit en bois ; il est dominé par une cheminée sur laquelle une cigogne confectionne son nid, et bien loin on découvre le mâle qui arrive à tire d'aile avec son butin Deux paons perchent immobiles sur les murs du jardin, tandis que deux grues privées se promènent gravement.

Dans la campagne qui s'étend tout autour de l'habitation on voit des hommes occupés à faire des fagots et, dans l'extrême lointain, un laboureur qui conduit son attelage.

6. *Les scieurs.* Miniature formant cadre. En haut se trouve le signe du zodiaque le Bélier, correspondant au mois de mars. Deux ouvriers scient un tronc d'arbre dans le sens de la largeur. Pour s'acquitter de leur tâche, ils ont un genou en terre et maintiennent du pied gauche la pièce de support.

7. *La chasse au faucon.* Le site où elle se déroule est formé de légères ondulations et est entrecoupé de ruisseaux. Au premier plan à gauche un chêne, à droite un berger, portant une houlette et suivi de son troupeau, tient son chien en laisse, afin qu'il ne trouble pas le noble passe-temps de son maître et seigneur. Au second plan, un fauconnier s'avance une perche sur le dos et tenant sur le poing un oiseau de haut vol ; à sa ceinture sont suspendus une bourse et un leurre. Plus loin on aperçoit deux cavaliers, dont l'un d'eux laisse voltiger son faucon retenu par la laisse. Ils sont précédés de deux chiens courants qui ont pour mission de faire lever le gibier et de le rapporter. Au plan suivant un fauconnier, accompagné d'un chien, tient sa perche dressée

pour rappeler l'oiseau de proie (1) dès qu'il aura atteint le héron qu'il poursuit. Dans le lointain on découvre un berger qui garde un nombreux troupeau. A l'arrière-plan se dessine une ville avec ses tours, ses remparts et les flèches de ses églises.

8. *Le troupeau.* Miniature formant cadre. En haut le signe du zodiaque le Taureau, coïncidant avec le mois d'avril. Les moutons, les brebis avec leurs agneaux et le robuste bélier quittent le bercail pour gagner les pâturages favorisés par le soleil bienfaisant du printemps. Le berger arrive ensuite, la houlette à la main, emportant précieusement dans ses bras un agneau nouveau-né qui réclame sans doute toute sa sollicitude. De son côté, la ménagère sort de la métairie, précédée de deux vaches, et emporte avec elle deux grands vases en terre cuite.

9. *La promenade sur les canaux.* Au premier plan se présente une barque ornée de verts rameaux, occupée par une joyeuse compagnie. Un riche bourgeois joue de la flûte, sa femme à ses côtés pince du luth; une jeune fille est assise en face de notre couple; la barque est guidée par deux hommes : l'un, à l'avant, ménage le passage sous un pont; l'autre rame tout en chantonnant.

Sur le pont, deux cavaliers, une gente amazone et un piéton, en habits de fête, portant des branches d'arbres,

---

(1) Il s'agit sans doute du *falco montuarius* ou faucon de montagne; en allemand, *Bergfalke*.

Dans le roman de Renaud de Montauban, p. 166, il est parlé de cet oiseau de proie : « Et créer par ces perches ces faucons monteniers. »

Gaufrey, p. 150 : « Sur son poing ot le glout . I . faucon montenier. »

« Qui fu de mu pièces. » Cf. 152 Voir *Das Hofische Leben zur zeit der Minnesinger von Dr Alwin Schultz*. Leipzig 1889.

s'engagent sous une porte de la ville. A gauche de celle-ci, sur les degrés qui conduisent au canal, une femme rince du linge et une autre descend pour puiser de l'eau ; sur le parapet du quai un oisif assiste à la rentrée des citadins qui s'en reviennent des champs.

Dans l'intérieur de la ville on aperçoit une ronde composée d'hommes et de femmes qui célèbrent le premier mai, des maisons, une flèche d'église avec ses échauguettes; à droite, des remparts et une église en style ogival forment le fond du tableau. Aujourd'hui encore, les Brugeois aiment à prendre le frais sur ces canaux dont ils sont si fiers.

10. *La chevauchée.* Miniature formant cadre. En haut est placé le signe du zodiaque les Gémeaux (jumeaux), correspondant au mois de mai. Un noble couple chevauche en devisant à l'ombre des arbres. La gente dame monte une blanche haquenée, un valet les précède à pied, accompagné d'un épagneul. A gauche, un cavalier, dont la tête est encore dissimulée par la futaie, se dirige vers nos promeneurs.

11. *Le tournoi.* Les fêtes de ce genre débutaient d'habitude par la joute, comme c'est le cas dans la peinture qui nous occupe. Au premier plan, à gauche, un héraut, tout de rose habillé et coiffé d'une toque à plume, tient par la bride un cheval gris pommelé; à droite, un cavalier armé de toutes pièces, la lance au poing; le cimier dont le casque est surmonté, est formé d'un panache de plumes noires d'où émerge une gracieuse damoiselle ; sur les couvertures du cheval on remarque dans un losange un G (1) gothique qui se répète

(1) Cette lettre serait l'initiale d'un seigneur de la Gruuthuyse, célèbre bibliophile, mais ce personnage était mort à l'époque où furent exécutées les Heures de Notre-Dame. Ne serait-ce pas plutôt une allusion au tournoi célèbre dans les

régulièrement. Avec feu M. Ruelens, je n'hésite pas à y voir une allusion à la célèbre maison de Gruuthuyse. Près du cavalier se tient un servant en costume parti bleu-gris et jaune à taillades; à gauche du jouteur, un sonneur de trompe, habillé de vert, qui souffle à pleins poumons dans son instrument. Au second plan, un chevalier revêtu d'une armure dorée et d'une cotte d'armes rouge; près du cavalier un petit page vêtu parti bleu-gris et jaune. Au plan suivant se tiennent les juges diseurs à cheval; plus loin sont dressés deux échafauds chargés de monde; aux abords de la lice se presse une grande foule, et derrière les créneaux des résidences seigneuriales qui bordent la place, s'entassent des curieux. La flèche élancée d'une église et une porte de ville achèvent cette page, une des plus intéressantes du manuscrit qui en renferme tant. Les monuments représentés sur cette miniature appartiennent à l'architecture brugeoise, ainsi que j'ai pu m'en convaincre en étudiant, sous la conduite de M. Gilliodts, les diverses places de la ville. On peut tout au plus y voir une adaptation d'éléments existant et non une place déterminée, ainsi que je l'établirai plus loin, à un autre endroit.

12. *La tonte.* Miniature formant cadre. En haut se trouve le signe du zodiaque le Cancer, correspondant au mois de juin. Au premier plan, deux tondeurs, assis à terre,

---

annales de la chevalerie qui eut lieu à Bruges le 11 mars 1392-1393, sous Jean de Gruuthuyse, qui avait épousé Marie de Ghistelles. La présence de ce *G* avait fait supposer à la légère qu'il constituait l'initiale du nom de Gossart. Ce serait, à mon avis, une manière insolite, pour un artiste, de signer un travail. D'ailleurs je doute qu'elle ait été du goût du propriétaire du livre. Faut-il ajouter que cette page n'a aucune analogie, éloignée ou prochaine, avec la manière de Gossart.

dépouillent deux moutons de leur riche toison. A l'entrée du bercail, placé au second plan, le berger groupe déjà les moutons qu'il va livrer aux ciseaux des opérateurs.

13. *La fenaison.* Au premier plan, un seigneur, monté sur un petit cheval brun, tient un faucon sur le poing droit. Près du cheval court un épagneul.

Un fauconnier, la main sur le pommeau de son épée, précède le gentilhomme et tient de la main gauche la perche dont il se sert pour rappeler le faucon.

Au second plan, deux faucheurs et une faneuse ; plus loin on aperçoit un chariot qui va rentrer dans une métairie dont les bâtiments sont précédés de quelques arbres.

Cette page, qui se retrouve avec quelques variantes dans le manuscrit 24098 du British Museum, a été reproduite dans *l'Art à l'Exposition nationale de* 1880 (voir p. 287).

14. *La rentrée des foins.* Miniature formant cadre. En haut le signe du zodiaque le Lion, qui correspond au mois de juillet. Une faneuse ramène le foin en tas, tandis qu'un ouvrier le présente avec sa fourche à un compagnon de travail qui l'entasse sur une charrette. Un bouquet d'arbres se dessine à la clôture de la prairie ; à droite, un sentier serpente dans les campagnes.

15. *La moisson.* Une femme, un panier de provisions sur la tête et une cruche à la main droite, se dirige vers un couple campagnard assis pour le repas. L'homme tend son écuelle à l'arrivante. Plus loin un faucheur continue sa tâche malgré le soleil de midi. A gauche coule une petite rivière limpide, égayée par la présence de cygnes et de canards. Une forte planche, jetée en travers du cours d'eau, fait office de pont. Sur l'autre bord s'avance, traîné par deux chevaux,

un chariot pliant sous le poids des gerbes dorées. Plus loin s'élève une métairie qui a un peu les allures d'un vieux donjon. Au troisième plan on voit un faucheur; le fond est occupé par une spacieuse église en style ogival.

16. *La moisson* (suite). Miniature formant cadre. En haut apparait le signe du zodiaque la Vierge, correspondant au mois d'août. Au premier plan, dans un champ entouré d'arbres, une moissonneuse est occupée à lier le blé qui vient d'être fauché; une autre femme, suivie d'un épagneul, porte les gerbes terminées au tas qui s'élève un peu plus loin. Un moissonneur passe une à une les gerbes à son compagnon, qui les empile sur un chariot. A l'arrière-plan, à droite, un charmant sentier sillonne la campagne.

17. *Les semailles*. Un semeur, le tablier gonflé du grain qu'il vient d'aller puiser au sac déposé à quelques pas de lui, arpente les sillons.

Au second plan, un compagnon de travail retourne, au moyen d'une herse traînée par deux chevaux, la semence qui vient d'être confiée à la terre, mais les oiseaux voraces se précipitent sur cette aubaine.

A gauche, un porcher abat à coups de gourdin les glands pour en régaler son sordide troupeau. Le champ est borné par un chemin, sur les deux côtés duquel s'alignent des maisonnettes séparées les unes des autres par des saules ou des chênes étêtés.

A l'arrière-plan un terrain montueux est également livré au hersage.

18. *Le labourage*. Sujet formant cadre. En haut apparait le signe du zodiaque les Balances, correspondant au mois de septembre. Un paysan dirige une lourde charrue attelée

de deux chevaux et raie de sillons profonds une pièce de terre entourée d'une haie et d'arbres.

19. *Les vendanges.* Des vignerons secondés par leurs femmes s'échelonnent sur le coteau et recueillent les grappes riches et vermeilles.

Derrière le coteau la rivière décrit ses méandres; sur le cours d'eau est jeté un pont de pierre que traversent un cavalier et un piéton. Plus loin, des maisonnettes se dégagent de bouquets d'arbres. Plus avant se dresse un rocher d'une masse imposante, couronné d'un château fort.

A droite s'étendent de verts pacages que baigne la rivière. L'horizon est fermé par des coteaux vinicoles qui s'évanouissent dans les buées d'automne.

20. *Les vendanges.* Miniature formant cadre. En haut apparaît le signe du zodiaque le Scorpion, correspondant au mois d'octobre. Un chariot chargé de grappes de raisins s'avance traîné par deux bœufs aux cornes effilées. Le conducteur est coiffé d'un chaperon du xve siècle; à côté marche un ouvrier portant une gaule sur l'épaule; à droite serpente un chemin à l'ombre de grands arbres.

Le sujet qui vient d'être décrit, est, à peu de chose près, la copie d'un motif qui se trouve dans le Grimani, à la miniature consacrée aux vendanges. Je soupçonne l'auteur de cette dernière peinture d'avoir emprunté lui-même ce sujet à un enlumineur du xve siècle, ainsi que le costume en fait foi.

21. *Le tir à l'arbalète.* Au premier plan, à droite, un personnage est assis près de la cabine de tir, qui a la forme d'un pignon aigu en bois trilobé et peint en vert. Un tireur épaule une lourde arbalète; il porte un costume tranché de

gueules et d'azur; derrière lui est posée une cible de rechange. La coulisse de tir présente l'aspect d'un mur en briques, percé d'une baie rectangulaire, surmonté d'un chaperon et maintenu à la base par de petits contreforts. Un personnage corpulent, vêtu d'un riche costume de velours et de soie aux tons clairs, portant un collier en argent doré, a les yeux fixés sur l'arbalétrier. Apparemment c'est le roi du tir que l'enlumineur a voulu représenter et rien ne s'oppose, si l'on tient compte de l'opulence de son costume, à voir en lui un homme de qualité. L'on sait que les seigneurs et même les princes ne dédaignaient pas de disputer aux confrères de Saint-Sébastien l'éphémère royauté décernée à la seule habileté.

Le roi est entouré de curieux. Près de ce groupe, un servant est occupé à bander une arbalète. Deux tireurs, portant la tunique rouge et bleue, se dirigent vers la droite. Dans l'enclos emmuraillé, on aperçoit deux petits personnages et un couple accompagné d'un enfant.

De ci de là des arbres, dont plusieurs sont déjà dépouillés de leurs feuilles; à droite une habitation; à l'arrière-plan se dessine la silhouette d'un moulin à vent posé sur une butte élevée, dans le chemin duquel s'est engagé un agreste attelage.

22. *Continuation du sujet précédent.* La miniature formant cadre est surmontée du signe du zodiaque le Sagittaire, coïncidant avec le mois de novembre.

L'enlumineur nous y montre le résultat du tir; la cible est abritée sous un toit en boiserie élégamment découpé et peint en vert. Un curieux est venu s'installer tout près de la dernière coulisse; sur le banc, à côté de lui, sont posés un broc

d'étain, un pain et une écuelle; ces provisions lui permettront de tromper les ennuis d'un séance prolongée, en s'octroyant de fréquentes rasades. En face de ce personnage, un des confrères de Saint-Sébastien indique, au moyen d'un marqueur, aux participants du tir, les coups qui viennent d'être faits. A l'arrière-plan, l'enlumineur retrace en traits minuscules la glandée, scène dont il a déjà été question dans une miniature précédente.

23. *La curée.* Le sanglier a été frappé mortellement, et déjà la meute s'est ruée sur le corps du redoutable solitaire. A droite, un robuste veneur, tenant l'épieu dans la main gauche, sonne du cor à pleins poumons. A gauche, un pauvre vieux, coiffé d'un chaperon, s'appuie sur son épieu et a grand'peine à reprendre son souffle, car il a dû suivre le chien qu'il tient en laisse. Un valet, agenouillé et vu de face, écarte un griffon du corps du sanglier.

Au second plan arrive, de toute la vitesse de son cheval, un chasseur accompagné d'un grand lévrier blanc et suivi de traqueurs munis de gaules.

Des arbres dépouillés de feuilles et dans le fond les murs et les clochers d'une grande cité, constituent le cadre de cette scène intéressante, qui a été copiée d'après celle du bréviaire Grimani. Cette dernière peinture était, à son tour, une interprétation d'une des pages les plus brillantes des Heures de Chantilly, due au pinceau de Pol de Limbourg et de ses frères. C'est ainsi que le vieillard au chaperon a été copié exactement du manuscrit précité. Signalons aussi l'interprétation du manuscrit 18855 appartenant au British Museum.

24. *La flambée du cochon.* Miniature formant cadre. En

haut apparaît le signe du zodiaque le Capricorne, coïncidant avec le mois de décembre. Le bonhomme qui tient la torche n'a pas pris garde au vent, en sorte que la fumée lui revient en pleine figure. Son compagnon se tient en face de lui, une botte de paille sous le bras.

Près de là, trois enfants assistent avec intérêt à cette opération, un des événements importants de la vie agreste. Au second plan apparaît la ménagère qui sort de la maison emportant une grande cruche.

Quelques grands arbres dépouillés de feuilles, un large ruisseau qui contourne la chaumière pour reparaître à droite, et à l'arrière-plan une butte avec son moulin forment un gentil paysage d'hiver.

25. *Saint Jean l'Évangéliste.* Après le martyre de la Porte latine, d'où il sortit sain et sauf, le sublime voyant fut relégué dans l'île de Pathmos sur l'ordre de l'empereur Domitien. Saint Jean nous apparaît sous les traits d'un frais jeune homme à peine sorti de l'adolescence. Il porte une tunique bleue et un manteau pourpre. Il écrit assis sur une grosse pierre, au bord de la mer; en face de lui l'aigle bat doucement des ailes comme s'il se disposait à prendre son essor. Une tête de poisson émerge des flots verdâtres.

Derrière l'Évangéliste se détachent sur le ciel enflammé de lueurs purpurines, un arbre dépouillé de feuilles et des rochers d'un étrange aspect. Sur le rivage, au second plan, on aperçoit les cavaliers de l'Apocalypse avec leurs attributs traditionnels.

Dans le ciel apparaît une femme ayant des ailes éployées et entourée d'une gloire; ses pieds reposent sur un croissant. C'est évidemment le commentaire du passage suivant de

l'Apocalypse : « Et un grand prodige parut dans le ciel. Une femme revêtue du soleil, ayant la lune à ses pieds et sur la tête une couronne de douze étoiles. » Cette femme est Marie, considérée dans son rôle de mère de Dieu. Car devant elle, et un peu plus bas, deux anges portent dans une large bande d'étoffe « l'enfant mâle qui devait gouverner toutes les nations », et plus bas apparaît le dragon qui se disposait à dévorer l'enfant quand celui-ci fut enlevé vers Dieu par ses anges.

Impossible de grouper avec plus de bonheur et d'habileté les multiples éléments de cette page, une des plus curieuses dont nous soyons redevables au génie patient et observateur des anciens enlumineurs. Simon Bening, qui est apparemment l'auteur de ce paysage, a réussi à faire un ensemble intéressant en dépit des difficultés inhérentes au sujet.

26. *Baptême de Jésus-Christ.* Miniature formant cadre. Saint Jean-Baptiste est agenouillé et répand l'eau sur le front du Sauveur, qui se trouve dans le Jourdain jusqu'aux genoux. Au-dessus de la tête de Jésus-Christ plane le Saint-Esprit sous la figure d'une colombe. Tout en haut on aperçoit le Père Éternel qui bénit son divin fils en qui il a mis toutes ses complaisances. Des rayons lumineux partent du sein de Dieu le Père pour aboutir à la tête de Jésus-Christ.

Les rives du Jourdain sont bordées de grands arbres, à l'ombre desquels on aperçoit un chevreuil et une biche. Cette peinture offre les plus grandes analogies avec une miniature qui se trouve au musée de Bruges, ainsi que je le constatai déjà en 1886. A mon avis, il n'y a pas de doute que les deux œuvres n'émanent d'un même atelier.

Cependant cette miniature a été restituée à Gérard David

sur un témoignage ancien : une indication manuscrite faite sur le dos du cadre. D'après M. J. Weale, il ne s'agirait rien moins que de la signature du maître précité; tandis que c'est une indication de vente remontant tout au plus au commencement du XVIIe siècle. Et l'on sait si l'on doit se fier sans contrôle aux attributions des vendeurs ! (1).

27. *Saint Luc.* L'Évangéliste, vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu, est représenté sous les traits d'un vieillard encore plein de vigueur; des cheveux bouclés, plus blancs que la neige, encadrent sa figure au teint animé. Il est assis, le buste jeté en arrière, le coude droit appuyé sur le dossier de son siège, tandis que la main gauche repose sur un lutrin monumental dont le pied est formé d'un balustre à larges cannelures.

Les yeux de saint Luc sont fixés sur une vision, les mystères de Bethléem, rendus par le miniaturiste avec une très grande finesse. Marie, Joseph et de petits anges adorent, dans un profond recueillement, l'Enfant Jésus qui vient de naître.

A droite de l'Évangéliste, un ange, aux ailes vertes et portant une sorte d'étole sur la poitrine, soutient un livre énorme; derrière lui est placé le bœuf traditionnel. Vu de profil, des courtines vertes suspendues dans un entrecolonnement servent de portière à l'appartement. A l'une des colonnes est attachée l'image de la madone tenant l'Enfant Jésus. L'arrière-plan donne une échappée sur la rue.

---

(1) Ce travail était terminé depuis longtemps quand il m'a été donné d'interroger M. J. Weale sur la valeur de cette signature.

L'éminent érudit a bien voulu convenir qu'il ne s'agissait que d'une simple indication manuscrite de beaucoup postérieure à l'artiste en cause.

28. *Guérison de l'aveugle Bartimée.* Miniature formant cadre. Le pauvre Bartimée, fils de Timée, assis le long du chemin, près de Jéricho, implorait la commisération des passants. Ayant appris que Jésus-Christ passait, il se mit aussitôt à crier : « Jésus, fils de Nazareth, ayez pitié de moi, » et répéta ses appels, malgré les efforts que l'on fit pour le faire taire. Jésus s'arrêta et ordonna de le lui amener. Deux apôtres exécutent l'ordre du Sauveur. L'un d'eux soulève l'aveugle pour le présenter à Jésus, qui apparait entouré d'une suite nombreuse, dont une partie débouche d'un passage pratiqué dans le flanc d'une montagne (1).

29. *Saint Mathieu.* L'Évangéliste est représenté assis sur un siège bas, il reçoit une banderole de l'ange qui plane au-dessus de sa tête, tandis qu'il laisse reposer la main gauche sur un gros in-folio supporté par un génie tout à fait nu. A côté de lui se dresse un lutrin portant un manuscrit ouvert. Au second plan est placé un lit pourvu de ses courtines. L'ameublement de la salle est conçu dans le style de la renaissance. La pose de l'Évangéliste est théâtrale. Aussi cette page détonne-t-elle souverainement dans cet ensemble d'images naïves remplies de détails intimes admirablement observés.

On serait tenté d'attribuer ce sujet à un maître étranger à la pléiade brugeoise si le coloris n'était conforme à celui des autres miniatures; quant aux draperies, elles sont traitées avec plus d'ampleur que d'habitude. Que cette page n'appartienne pas en propre à Simon Bening, il n'y a pas

---

(1) La scène représentée pourrait se rapporter également au miracle raconté par saint Marc, chap. X, 46-52.

de doute à cet égard. Si l'enlumineur ne s'est pas inspiré de ses souvenirs, il a eu sous les yeux des études d'après Michel-Ange et Raphaël ou même les œuvres d'un italianisant

30. *Jésus-Christ tenté par le démon.* Miniature formant cadre. La scène se passe au bord d'un ruisseau encaissé et ombragé de grands arbres. L'esprit des ténèbres a des traits humains, mais il porte des cornes naissantes et n'a pris aucun soin de déguiser ses pieds fourchus.

Il présente à Jésus-Christ des pierres et le prie de les changer en pains. A ce moment, le Sauveur lève la main et lui réplique : « L'homme ne vit pas seulement de pain, mais aussi de toute parole qui tombe de la bouche de Dieu. »

31. *Saint Marc.* C'est un homme âgé, vêtu d'une tunique jaune et d'un manteau bleu, et coiffé d'un chaperon rose. Il est assis sur un fauteuil à haut dossier et installé à son pupitre, meuble en chêne dont les armoires de côté sont remplies de volumes et de rouleaux; à gauche de saint Marc est étendu le lion, emblème traditionnel de l'Évangéliste. Dans la chambre contiguë au cabinet de travail se trouve un lit dont le dais est supporté par des colonnes fuselées; le dais et le couvre-lit sont en étoffe verte. Au plafond est suspendu un lustre gothique en laiton surmonté d'une statuette de la Vierge tenant l'Enfant Jésus. A l'arrière-plan se profile la cheminee gothique d'une troisième salle.

32. *L'Ascension.* Miniature formant cadre. Jésus-Christ disparaît dans les nues. Marie assiste debout au départ de son divin fils. Saint Jean est agenouillé, ainsi que les autres apôtres. Quelques rayons venant de l'Homme-Dieu se perdent sur l'assistance attristée. Un paysage montagneux sert de fond à cette scène.

33. *Le Jardin des Oliviers.* A la gauche du spectateur, saint Jean, en tunique rouge, sommeille; saint Jacques repose, la tête appuyée sur la main gauche; saint Pierre dort, la main droite sur la garde de son épée.

Au second plan, Jésus-Christ prosterné lève les mains jointes dans la direction de l'ange. On aperçoit dans les nues la figure du Père Éternel, rendue dans des proportions microscopiques. Des chênes et des peupliers d'Italie se détachent sombres sur le ciel enveloppé de la demi-obscurité de la nuit. Au loin on aperçoit Judas à la tête de la troupe qui va s'emparer de Jésus-Christ.

On remarque, dans l'encadrement simulant une boiserie, une statue placée dans une niche et, au bas de la page, une reproduction en grisaille de la scène de Léonard de Vinci, exécutée dans la salle du réfectoire du couvent de Santa-Maria delle Grazie. Cette œuvre a toujours joui, comme on le sait, d'une immense popularité, et elle ne tarda pas à être étudiée, gravée et répandue dans tout l'univers. Cette copie peut être considérée, en tous cas, comme une des plus anciennes qui existent; elle contient une particularité intéressante qui n'a pas, que je sache, été signalée jusqu'à présent : Jésus-Christ, au lieu d'avoir la main droite posée sur la table, comme dans la fresque de Santa-Maria delle Grazie, tient en main le calice. Pour le reste, la composition du livre d'Heures est identique à celle de la fresque. Faut-il attribuer la variante au copiste ou bien faut-il y voir un souvenir d'un premier état de la fresque à laquelle Léonard travailla pendant de si longues années (1).

---

(1) Bossi suppose que Léonard y consacra seize années pleines, de 1481-1497, ce qui s'explique par sa lenteur bien connue. Cette lenteur provenait autant de

On ignore la date de l'achèvement de la Cène. Le dessinateur l'a-t-il étudiée avant qu'elle fût terminée? Je ne le crois pas. Il n'est pas admissible que Léonard ait autorisé à reproduire une œuvre dont l'exécution était pour lui l'objet de tant de préoccupations et d'efforts.

L'introduction du calice dans la composition, qui constitue une variante notable, appartient au copiste. En effet, Léonard de Vinci a représenté le moment de la Cène qui lui permettait de faire valoir ses grandes qualités tant dans la variété des attitudes que dans l'étude approfondie des physionomies. Il retrace la Cène à cet endroit où Jésus-Christ fait une révélation terrible pour les cœurs qui lui sont sincèrement attachés : « En vérité, en vérité, je vous le dis que l'un de vous qui mange et qui boit avec moi me livrera. » Sur cela, les disciples se regardèrent les uns les autres, ne sachant de qui il parlait, et, étant fort affligés, ils se mirent chacun à lui dire : « Est-ce moi, Seigneur? »

Si Léonard de Vinci avait envisagé le côté mystique de la Cène, l'institution de l'Eucharistie, eût-il jeté le trouble parmi les convives? Eût-il donné à Jésus-Christ l'attitude d'un homme accablé sous le poids d'une immense douleur?

En effet, il baisse la tête comme s'il accomplissait un acte qui lui coûte. Dans la copie, ce calice apparaît dans sa main comme une coupe d'amertume qu'il hésite à vider. Le copiste a sans doute trouvé que la donnée adoptée par Léonard de

---

la multiplicité des travaux qu'il menait de front que de l'étude approfondie qu'il fit de divers types destinés à prendre place dans cette scène à jamais célèbre. Il ressort d'un document qu'Amoretti a fait connaître, que Léonard travaillait encore à l'œuvre en 1497, et malgré la persévérance et le soin qu'il y mit, il ne paraît pas qu'elle répondît encore à ses vœux.

Vinci s'écartait de la tradition et, ne comprenant pas bien la composition du maître italien, il a mis un calice dans la main du Sauveur.

La grisaille de Hennessy apporte un élément intéressant à l'histoire de la Cène; elle suffirait à montrer la vogue considérable dont jouissait déjà dans nos contrées ce chef-d'œuvre, un des plus étonnants sortis de la main de l'homme (1).

34. *La Vocation d'André et de Jean.* Miniature formant cadre. La scène se passe au bord du Jourdain, ombragé de grands arbres. Au premier plan apparaissent vus à mi-corps saint Jean-Baptiste et deux de ses disciples. Le Précurseur leur montre Jésus qui marche le long du fleuve et il leur dit : « Voici l'agneau de Dieu. Les deux disciples l'entendirent parler ainsi et suivirent Jésus. Alors Jésus s'étant retourné et les voyant qui le suivaient, leur dit : Qui cherchez-vous? Ils lui répondirent : Rabbi (c'est-à-dire maître) où demeurez-vous? Il leur dit : Venez et voyez. Ils virent et vinrent où il demeurait et ils restèrent près de lui ce jour-là. »

35. *La Trahison de Judas.* Jésus-Christ a reçu le baiser du misérable qui est venu à la tête d'une troupe armée dans le dessein de s'emparer de sa personne. Ces soudards, à mine patibulaire, armés d'épieux, de hallebardes, de fauchards, etc., se ruent sur leur victime, hurlant et riant d'un rire ignoble. Révolté de tant d'audace, saint Pierre s'est saisi de l'épée de Malcus, valet du Grand-Prêtre ; il le renverse et se dispose à le frapper.

---

(1) C'est une excellente réduction de la fameuse *Cène* de Léonard de Vinci. Un juge compétent, David..., ne se lassait jamais d'admirer ce petit chef-d'œuvre, qu'il venait souvent visiter chez le possesseur du manuscrit. (P. 43, Bioult de Chenédallé, *op. cit.*)

La scène, qui se passe à la lueur sinistre des torches, ne laisse pas de produire une impression saisissante tant elle porte l'empreinte d'un réalisme puissant.

36. *Les quatre Drachmes* (1). Miniature formant cadre. Au premier plan, à gauche, l'apôtre saint Pierre prend une pièce de monnaie de la bouche d'un poisson; au plan suivant, le même apôtre remet une pièce à un homme accoudé à la fenêtre d'une maison, réalisant en de petites dimensions le type de l'habitation du XVe-XVIe siècle.

Au plan suivant, sous un rocher en surplomb, couronné d'arbres, on aperçoit le Christ accompagné des apôtres et de la foule. Cette peinture est le commentaire du fait suivant. Les receveurs des deux drachmes demandèrent à saint Pierre si son maître payait cette redevance destinée à l'érection du temple de Jérusalem. Le Christ, bien qu'il se reconnût exempt de payer le tribut, en qualité de Fils de Dieu, les enfants des princes n'ayant pas coutume de payer des tributs ou des tailles, ordonna à saint Pierre d'aller à la mer : « Jetez le hameçon, dit-il, et le premier poisson qui s'y prendra, tirez-le, et lui ouvrant la bouche vous y trouverez une pièce de quatre drachmes, prenez-là et la leur donnez pour moi et pour vous. » Math., XII, 26.

37. *Jésus-Christ devant Pilate.* Jésus-Christ, les mains liées derrière le dos et la corde au cou, est traîné par deux soldats devant Pilate. Au premier plan, à gauche, on voit un soldat dans un accoutrement bizarre : il est coiffé d'un bacinet retenu au camail de maille et tel qu'on en portait au

---

(1) Voici l'interprétation de M. Ed. Baes : Tobie et le poisson. L'absence de l'ange eût dû mettre cet auteur en garde contre semblable méprise.

XIVe siècle; sur ses épaules est jeté un manteau de pourpre, et les pieds du personnage sont chaussés de bottes molles en cuir jaune pâle. Il tient une grande épée à deux mains.

Derrière ce groupe se masse une soldatesque armée de piques et de guisarmes. Sur le seuil du palais apparaît Pilate, coiffé d'un turban se terminant en pointe : il est vêtu d'une grande robe jaune avec manches à revers rouges et d'un camail d'hermine; il tient en main une verge blanche, insigne de sa fonction.

Sous cette scène, l'artiste a peint, en manière de bas-relief, une grisaille représentant la Flagellation. Jésus-Christ, attaché à une colonne, occupe le centre de la scène. Quatre bourreaux l'accablent de coups de fouets et de verges. A droite et à gauche se trouvent divers personnages, au nombre desquels on reconnaît Pilate.

38. *Saint Pierre marche sur les eaux.* Plusieurs apôtres sont représentés dans une barque occupés à retirer leurs filets. A l'appel de Jésus, qui se trouve sur le rivage, saint Pierre marche sur les eaux dans la direction de son divin maître. A l'arrière-plan se dessine une ville sous un ciel chargé d'orage.

L'enlumineur semble avoir confondu la pêche miraculeuse avec la scène où saint Pierre marche sur les eaux et où il n'est pas question le moins du monde de pêche.

39. *Le Couronnement d'épines.* Au premier plan, Jésus-Christ assis, le corps sanguinolent des suites de la flagellation, les mains liées, les épaules couvertes du manteau de pourpre, en signe de dérision, reçoit les hommages d'un soldat qui lui présente un roseau. Cependant, deux bourreaux, à la mine féroce, maintiennent droite et immobile

la tête de Jésus au moyen de deux bâtons appuyés à la nuque et à la gorge. L'un des tortionnaires use de la main libre pour enfoncer la couronne d'épines à grands coups de gourdin.

L'encadrement de la miniature, simulant une boisure à rehauts dorés, est orné de deux figures en grisaille. Le sujet d'en bas représente le Portement de croix, également en grisaille. Jésus-Christ succombe sous la croix que deux soldats tirent en avant au moyen d'une corde. Véronique présente au Sauveur un voile humecté pour rafraîchir ses traits couverts de sang et de poussière, tandis qu'un soldat se dispose à le frapper. Simon le Cyrénéen aide Jésus-Christ à porter la croix. Une soldatesque nombreuse ferme le cortège.

40. *La Chasse au cerf.* Sujet formant cadre. Ici l'enlumineur rompt le cycle des sujets sacrés qu'il avait entrepris depuis l'achèvement du calendrier, pour retracer une scène de chasse. Pressé par la meute, un cerf s'est jeté tout haletant dans un ruisseau profond roulant ses ondes cristallines à l'ombre des arbres. Sur le bord opposé, des chasseurs et des veneurs, à moitié déguisés par la feuillée, s'apprêtent à donner le coup fatal au malheureux quadrupède.

41. *Jésus-Christ attaché à la croix.* Au premier plan, à gauche du spectateur, se trouvent un soldat et un prince des prêtres. La croix est posée sur un terrain en pente : deux bourreaux clouent les mains du Christ en frappant à coups redoublés. Au pied de la croix est assis un tailleur de pierres occupé à pratiquer dans le roc le trou destiné à recevoir la croix.

A droite du Christ, un bourreau assis sur le sol tire la

corde dont il a entouré les pieds du divin supplicié afin d'amener les extrémités du corps à la place assignée au clou. Plusieurs groupes se tiennent à l'arrière-plan. L'un des personnages, coiffé d'un turban, doit être Pilate. Plus haut, aux côtés de ce dernier, on remarque un assistant portant l'étrange couvre-chef sous lequel les traits de Jean-sans-Peur nous ont été transmis. A droite du Christ, on remarque un officier de justice à cheval, tout de vert habillé et tenant en main un bâton, insigne de sa fonction. Ses traits font songer, à s'y méprendre, à l'astucieux Louis XI, roi de France.

Cette page, d'une exécution minutieuse et où les réminiscences du costume abondent, se recommande par la finesse et la perfection des moindres détails.

L'encadrement, simulant une boiserie, renferme une statue de prophète; le bas de la page est occupé par une grisaille représentant les soldats tirant au sort les vêtements du Sauveur.

42. *Multiplication des pains.* Miniature formant cadre. Saint André présente à Jésus-Christ, accompagné de saint Pierre, de saint Jean et d'autres apôtres, un jeune enfant qui porte deux petits poissons dans son panier.

Derrière un coude du chemin, bordé d'arbres, s'épanche la masse confuse des israélites (1)

43. *Le Crucifiement.* Grâce aux planches I et II du présent travail, pas n'est besoin de décrire cette page, dont l'importance n'échappera pas au lecteur.

La miniature des Heures de Notre-Dame est ornée d'une

---

(1) Marc, VI, 33-34; Luc, IX, 10-17; Jean, VI, 1-15.

grisaille d'une exécution soignée. Joseph d'Arimathie, suivi de Nicodème, se présente devant Pilate pour obtenir l'autorisation de rendre à Jésus-Christ les honneurs de la sépulture. A gauche, dans une élégante boiserie, l'artiste a introduit un médaillon genre camée représentant une tête laurée Plus bas, deux figures en grisaille apparaissent posées sur des piédouches.

44. *La Délivrance d'un démoniaque.* Miniature formant cadre. Un homme assis, à la physionomie bestiale, à moitié nu et ayant des entraves aux pieds, est assisté de deux hommes compâtissants; il implore la pitié de Jésus, qui vient d'arriver en compagnie de ses apôtres. Cette scène retrace un des principaux miracles de Jésus-Christ.

Un démoniaque du pays de Gérosa, qui vivait dans les tombeaux sans vêtements, criant et hurlant, brisant les fers dont on le chargeait et se meurtrissant avec des pierres, implora la commisération du Sauveur. Jésus-Christ, s'adressant à l'esprit impur, lui intima l'ordre de sortir : « Comment t'appelles-tu, lui dit-il? Je m'appelle légion, parce que nous sommes beaucoup (1). » Ayant délivré le démoniaque, il permit aux démons d'entrer dans un troupeau de pourceaux qui paissaient près de là; les démons, une fois entrés dans les pourceaux, se précipitèrent avec impétuosité dans le lac, où ils périrent étouffés.

45. *La Descente de croix.* Nicodème prend par la taille le corps inanimé de Jésus-Christ, tandis que Joseph d'Arimathie et un aide qui se trouvent sur des échelles appuyées contre la croix, soutiennent les bras de Jésus-Christ. Au

---

(1) Math., VIII, 28-34; Marc, VI, 1-20; Luc, VIII, 26-39.

premier plan, à gauche, Marie agenouillée tend les bras vers le corps de son fils. Saint Jean, Marie-Madeleine et Marie, mère de Cléophas, assistent à cette scène.

Le ciel est couvert des teintes orangées du soleil couchant; sous cette scène est peinte la *Piéta*. Marie assise devant la croix, les bras étendus; saint Jean est à ses côtés et les saintes femmes sont à genoux et contemplent le corps du divin crucifié. A gauche, Joseph d'Arimathie et Nicodème s'entretiennent avec animation.

46. *Parabole du semeur.* « Celui qui sème est allé semer son grain et une partie de la semence qu'il semait est tombée le long du chemin, où elle a été foulée aux pieds, et des oiseaux du ciel l'ont mangée. » Cette parabole, dont Jésus-Christ se servit pour montrer les résultats si divers de la prédication divine, a été rendue ici d'une manière très pittoresque. A gauche, un arbre; plus loin apparait un semeur; des oiseaux gourmands s'empressent de piller le grain confié au sillon. La marge du côté droit est occupée par un chemin sablonneux qui monte en formant de nombreux zigzags.

47. *L'Ensevelissement.* Le tombeau est placé dans une excavation sous laquelle est établie une voûte dans le goût de la renaissance. Le corps de Jésus-Christ est porté par Joseph d'Arimathie et Nicodème. A droite, on voit la Vierge Marie les mains croisées sur la poitrine; à ses côtés, saint Jean et deux saintes femmes, tandis que Marie-Madeleine est agenouillée, les coudes appuyés sur le tombeau. A gauche du spectateur, une sainte femme s'avance portant un vase de parfum. Sur le roc on remarque des arbres dépouillés de feuilles. L'horizon est encore enflammé des dernières ardeurs du soleil. Dans l'encadrement, qui simule une boiserie, on

remarque une figure de prophète qui indique du doigt le sujet qui vient d'être décrit. Dans la frise qui occupe la partie inférieure de la page, on voit les saintes femmes qui s'éloignent du sépulcre, lequel vient d'être fermé au moyen d'une grosse pierre.

48. *Parabole des ouvriers de la vigne.* « Le royaume du ciel est semblable à un père de famille qui sortit de grand matin afin de louer des ouvriers pour sa vigne; or, étant convenu avec les ouvriers d'un denier par jour, il les envoya à sa vigne. Le maître sortit à diverses reprises et envoya chaque fois des ouvriers rejoindre les premiers qu'il avait loués. »

La scène se passe dans un vignoble. Le maître, respectable propriétaire, coiffé d'une toque avec une enseigne et portant une houppelande fourrée sur laquelle brille un collier d'or, procède à la paie des ouvriers, qui s'approchent la tête découverte et portant en main leur bourdon. Le second plan est occupé par un coteau vinicole.

49. *La Messe en l'honneur de la Vierge.* Le célébrant est représenté au *mea culpa* du *confiteor*. Le diacre et le sous-diacre sont à genoux. L'ornement est fait d'un velours jaune frappé, mais dépourvu de toute broderie. Derrière les officiants est agenouillé le clerc en soutane et vêtu d'un long surplis. On remarque dans les stalles un homme de qualité, agenouillé, les mains jointes. Marie, tenant l'Enfant Jésus, apparaît au-dessus de l'autel dans une nue dorée. Sur l'autel sont posés deux chandeliers en laiton, peu élevés; le bassin en est crénelé, le pied pose sur trois petits lions accroupis. Le calice n'est couvert que de la patène, tandis que le missel est encore fermé. Au premier plan est peinte une dalle funé-

raire en pierre; l'effigie du défunt et l'inscription sont en laiton gravé. Une clôture en bois, surmontée d'un appareil d'éclairage, rappelle les objets similaires qui subsistent dans plusieurs de nos églises et en particulier à Bruges. L'église appartient au style roman. La miniature est décorée d'un riche encadrement architectonique, se détachant sur un fond laque et comportant plusieurs figurines. Au bas de la page est posé un cartouche soutenu par deux amours et vierge d'armoiries; elles ont probablement été enlevées afin de cacher la provenance véritable du manuscrit.

50. *Paysage* formant cadre. Un pavillon entouré en partie d'une eau vive, sur laquelle se promène un cygne, constitue apparemment une dépendance de quelque maison de campagne. Deux hommes s'entretiennent à l'ombre d'un arbre dont le pied est entouré d'un clayonnage, de manière à former un banc en gazon de forme circulaire. Un sentier en zigzag emplit la marge.

51. *Bethsabée au bain.* La femme d'Uri est assise sur un banc de pierre longeant une piscine alimentée par une fontaine. Elle n'a d'autre vêtement qu'une chemise, dont l'extrême transparence atténue à peine l'éclat des chairs; ses cheveux sont élégamment nattés; elle porte au cou un petit médaillon suspendu à une chaînette d'or. Bethsabée reçoit, à ce moment, d'une femme une missive qui lui est adressée par David.

L'eau de la fontaine où se baigne Bethsabée est fournie par des cracheurs dont les bustes sont accolés à une élégante pyramide; sur la margelle du bassin est assis un charmant petit chien et, un peu plus loin, est posé un grand flacon en verre muni de deux anses.

Au second plan on aperçoit deux jeunes femmes en train de deviser devant une riche construction. A droite, au bout d'une vaste cour, se dresse un palais de grande allure, précédé d'un vaste perron, au pied duquel un page tient par la bride un mulet tout sellé pour le départ. Le messager auquel il est destiné vient de gravir les marches du perron pour recevoir les instructions que lui donne David d'une des fenêtres du rez-de-chaussée. Cet exprès doit partir pour le camp, où il doit transmettre l'ordre d'exposer Uri à une mort certaine.

L'arrière-plan est occupé par des constructions diverses. Quant à l'antique palais où se tient David, il a reçu une façade dans le goût de la renaissance.

La page qui vient d'être décrite se distingue par une extrême finesse et par le charme avec lequel les moindres détails sont interprétés. A première vue, on pourrait admettre, comme plusieurs auteurs l'ont supposé, que Gossart n'y était pas étranger. Un examen attentif établit que l'intervention directe de cet artiste n'est pas admissible. Simon Bening s'est borné tout au plus à copier une composition connue de Gossart ou de tout autre italianisant, mais il conserve sa personnalité dans l'ordonnance du paysage comme dans l'exécution des moindres détails.

52. *Combat de David et de Goliath.* Miniature formant cadre. Le jeune berger, brandissant sa fronde de la main droite et tenant son bâton de la main gauche, marche résolument vers le géant, recouvert d'une brillante armure dorée et portant au bras gauche un grand bouclier.

Goliath attend de pied ferme, le morgenstern à la main, son chétif adversaire.

Au second plan se trouvent deux arbres jaunis par le soleil d'automne; plus loin, on aperçoit David, qu'on essaie en vain d'armer. Plus avant, le fils de Jessé se fait présenter à Saül pour rencontrer Goliath en combat singulier. Détail curieux, les étendards qui flottent au-dessus de l'escorte du roi portent la croix de Bourgogne.

53. *Saints Côme et Damien.* La légende nous apprend qu'ils étaient frères jumeaux. « Ils naquirent dans la ville d'Égée d'une pieuse mère nommée Théodore et ils étudiaient la science de médecine, et ils recevaient une si grande grâce de Dieu qu'ils guérissaient toutes les maladies, non seulement des hommes mais aussi des bêtes, et ils exerçaient leur art pour l'honneur de Dieu, sans rien accepter. »

De temps immémorial, les deux frères sont invoqués par tous ceux qui pratiquent l'art de guérir, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par l'examen des sceaux et des insignes des médecins-chirurgiens.

L'artiste a perdu de vue la légende lorsqu'il nous représente les deux saints guérisseurs. Non seulement on ne découvre pas un air de famille sur les traits de nos graves docteurs, plongés dans quelque savant commentaire, mais il existe, au contraire, entre eux une notable différence d'âge. Saint Damien est loin d'avoir la verdeur de saint Côme, qui lit encore sans le secours de besicles dans un grand in-folio (1).

Le puits, avec son couronnement d'architecture, le jardin

---

(1) Pisellino, dans le tableau conservé au Louvre, a tenu compte de la légende. Côme et Damien, qui soignent un malade, paraissent du même âge, de la même taille, et ont la même physionomie. Voir une reproduction dans les *Caractéristiques des Saints* du Père Cahier.

Pl. III.



Saints Côme et Damien.

entouré d'une clôture, la charmille, l'habitation et, au fond sur la montagne, un vieux château, forment un cadre charmant à cette peinture, dont notre ami M. Ernest Paulus a fait une excellente reproduction.

M. Edgar Baes a vu dans les saints docteurs deux bourgeois lisant et causant assis dans un jardin. « L'un est le médecin Georges Van Zelle. » J'ignore où M. Edgar Baes a pu faire cette découverte. Ce n'est, en tous cas, pas à la suite d'un rapprochement bien rigoureux. En effet, l'on est redevable à Van Orley d'un beau portrait de Van Zelle, conservé au Musée royal de peinture à Bruxelles, et rien dans la physionomie de ce dernier ne trahit la plus légère parenté avec l'un des deux personnages de la miniature. Je veux bien convenir que la présence des nimbes qui entourent leurs têtes n'empêche pas le moins du monde d'y voir deux bourgeois de Bruges fidèlement pourtraits.

54. *Le Martyre des saints Côme et Damien.* Miniature formant cadre. Le proconsul Lilias ayant appris quelle était la renommée des deux frères, les fit comparaître devant lui et demanda leur pays, quelle fortune ils avaient (1). « Nos noms sont Côme et Damien et nous avons trois autres frères, qui se nomment Antinus, Léonce et Eutrope; notre pays est l'Arabie; mais les chrétiens ne savent ce que c'est que la fortune. » Alors le juge commanda qu'ils amenassent leurs frères et qu'ils sacrifiassent ensemble aux idoles, mais ils refusèrent fermement de sacrifier. Alors il ordonna qu'ils fussent cruellement tourmentés aux pieds et aux mains. Et comme ils méprisaient les tourments, il commanda qu'ils

(1) Voir *La légende dorée.*

fussent liés d'une chaîne et jetés à la mer, mais ils furent délivrés par un ange. Ils furent mis ensuite sur un chevalet, mais, protégés par un ange, ils sortirent sains et saufs de l'épreuve. Ils furent ramenés devant le juge. Et il fit mettre en prison les trois autres frères de Côme et de Damien. Il ordonna que Côme et Damien fussent lapidés par le peuple, mais les pierres retournèrent sur ceux qui les jetaient et blessèrent plusieurs assistants. Alors le juge fut rempli de fureur et il fit mettre les trois frères auprès de la croix et il commanda que Côme et Damien fussent percés à coups de flèches par quatre soldats; mais les flèches retournèrent en arrière et blessèrent bien des paysans, et elles ne firent aucun mal aux corps des saints martyrs Quand le juge vit qu'il était vaincu en toutes choses, il fut troublé et fit couper la tête en même temps aux cinq frères. »

L'enlumineur a suivi ici une autre version, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par ce qui suit. Au surplus, il n'a eu en vue que le martyre de Côme et de Damien. Sur la miniature, les deux généreux confesseurs de la foi apparaissent sur un bûcher, les mains liées derrière le dos et attachés à un poteau. Les flammes épargnent les deux saints, mais elles rampent sur le sol aveuglant et brûlant les bourreaux et la foule, qui fuient éperdus. Des assistants sont renversés, d'autres essaient de se protéger contre le feu qui s'attache à leurs pas.

A l'arrière-plan, à droite, le persécuteur, à cheval, est entouré d'une suite nombreuse. Furieux d'être mis en échec, le proconsul ordonne qu'on décapite saints Côme et Damien. Déjà l'un d'eux a été frappé, le bourreau s'apprête à exécuter la seconde victime.

55. *Paysage* formant cadre. A gauche, l'eau s'échappe d'une fontaine établie à l'ombre de grands arbres pour aller se confondre avec un ruisseau où un héron se désaltère. Plus loin, un autre héron perche sur un quartier de rocher. A l'arrière-plan apparaît le clocher d'une agreste église.

Dans un grand O, commençant la prière composée par saint Augustin : « O Dulcissime Domine Jesu », est peinte une image à mi-corps représentant l'Ecce Homo.

56. *Paysage.* L'encadrement représente une clairière dans laquelle on aperçoit un chevreuil et un lapin.

Le rocher se dessine à l'arrière-plan surmonté d'un château qui disparaît dans les nuages.

Ici prend fin la description des miniatures des Heures de Notre-Dame, et nous n'eussions pas entrepris cette étude si elle ne pouvait servir, le cas échéant, à amener de nouvelles identifications.

*
* *

GEBETBUCH DE CHARLES V.

La connaissance du manuscrit précité nous a fait restituer à maître Simon, lors d'un séjour à Vienne, le bréviaire de Charles-Quint, restitution que M. Edgar Baes a faite d'ailleurs dans son travail paru dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* (1889). Cette attribution n'est légitime qu'autant qu'elle repose sur le rapprochement du missel de Dixmude et des Heures de Notre-Dame. Avant la constatation de l'identité, marquée par les planches I et II, aucun livre d'Heures n'avait été rendu à l'atelier de Simon

Bening. Aujourd'hui la tâche est toute simplifiée. Il est, du reste, de notre devoir d'ajouter qu'au témoignage de feu M. Ruelens, la parenté du manuscrit de Vienne et celui de Bruxelles avait été constatée depuis longtemps par M. Weale.

Dans le bréviaire de Vienne, il y a des inégalités d'exécution qui décèlent plusieurs mains. Le paysage y est, en général, d'une grande finesse; il va de soi qu'on rencontre des réminiscences du Grimani et des pages identiques à celles qui sont renfermées dans les Heures de Notre-Dame, telle que la Trahison de Judas.

Pour nous, le manuscrit est inférieur à celui de Bruxelles, bien qu'il sorte d'un même atelier. Rien n'établit, du reste, qu'il ait été exécuté sous la direction de G. Horebout, comme l'affirme M. Baes. Pour le moment, personne n'est en droit d'invoquer le maître gantois, attendu que son œuvre est inconnue. Le jugement de M. Baes est trop sévère. « Il (le manuscrit) est nul d'arrangement, symétrique, peu artistique, et les figures tiennent de l'imagerie. Seulement, les tons étant faits par le maître, conservent le caractère de l'atelier. »

Convenons que le manuscrit n'est pas ce qui sortit de meilleur de l'atelier de Bening, mais qu'il lui appartient bien.

LIVRE D'HEURES TOURNAISIEN.

La bibliothèque de Bourgogne possède un manuscrit coté sous le n° 8840 que je n'hésiterai pas à placer à côté du Hennessy pour le dessin, le style et la couleur. Apparemment, les enluminures qui le décorent appartiennent aux

mêmes maîtres que celles du manuscrit précité; la seule différence que l'on puisse y relever consiste dans la dimension de ces ravissantes images qui n'ont que 9 centimètres carrés. Hommes de goût, ces habiles imagiers ont tenu compte de l'espace restreint qui leur était laissé en s'ingéniant à faire des scènes complètes et sans confusion. Je signalerai, en particulier, Jésus-Christ au Jardin des Oliviers, où il y a un effet de nuit des mieux réussis; David implorant la miséricorde divine; Jésus-Christ, dépouillé de ses habits, attendant sur une pierre que les bourreaux aient fini leurs sinistres préparatifs, et enfin l'image si curieuse de sainte Anne.

Il ne sera pas sans intérêt de relever maintenant les rapprochements que l'étude de ce manuscrit nous a permis de faire avec le Hennessy. Tout d'abord il me faut signaler ces carnations sanguinolentes communes aux deux œuvres, et qu'on retrouvera plus loin dans un triptyque important qui faisait naguère encore partie de la collection de M. Stein, à Paris. Dans la miniature qui précède le crucifiement, nous voyons Notre-Seigneur dépouillé de ses habits, les mains liées, le corps en plaies, attendant, assis sur une pierre du Golgotha, le sacrifice suprême; deux bourreaux, munis de grandes tarières, pratiquent dans le bois de la croix les trous destinés à recevoir les clous. A la miniature suivante, Jésus-Christ est déjà attaché à la croix par les mains. Un des bourreaux a noué une corde aux pieds du Christ et, étendu lui-même par terre, il s'efforce d'amener, en appuyant du poids de tout son corps sur la corde, les pieds à la place du clou. Ce détail qui initie si bien à l'idée que l'artiste s'était faite de la passion, nous la retouvons dans

la même scène du livre d'Heures de Hennessy. Il n'a pas été répété textuellement, mais au fond la composition est la même ou plutôt elles sont sorties toutes deux de la même imagination. Il importe encore d'indiquer un autre point de rapprochement que l'on constate dans la miniature représentant l'Immaculée Conception de Marie; nous voyons dans le livre d'Heures tournaisien sainte Anne assise; sur son sein apparaît, dans une gloire brillante, Marie sous la forme d'une enfant; sainte Anne a posé l'index entre les feuillets du livre placé sur ses genoux, sa main s'appuie sur sa poitrine; de chaque côté, un petit ange retient une courtine verte attachée à une galerie de même couleur. Ce sujet existe, quant à sainte Anne, exactement sous la même forme dans le bréviaire Grimani; les deux petits anges, nous les revoyons dans le même manuscrit au couronnement de la Vierge, pl. 81, où ils remplissent le même office. Dans le manuscrit de saint Marc, l'artiste a placé Salomon et David aux côtés de sainte Anne.

Le vélin de ce manuscrit est d'une grande finesse. Le texte en écriture courante est fort soigné; chaque ligne est soulignée avec de l'encre carmin pâle.

Le livre de Tournai, à l'encontre de ceux de la même époque, a un grand cachet de simplicité : il n'a pour toute ornementation que quinze miniatures de 9 centimètres carrés, placées dans des cadres imitation de boiserie en partie dorée. Ces images se distinguent surtout par leur composition ingénieuse et l'extrême finesse du travail.

Les enlumineurs qui ont décoré ce manuscrit ont relevé les draperies et les différents accessoires des scènes de légers rehauts d'or.

Dans le calendrier, nous trouvons les noms des saints invoqués dans le nord de la France et, en particulier, dans le Tournaisis : Saint-Vincent, Saint-Amand et Saint-Vaast, Saint-Éloi, Saint-Nicaise, Saint-Donat et Saint-Thomas de Cantorbéry. Ce livre a dû être exécuté pour un Tournaisien, ainsi qu'on le voit par le titre suivant : *Sequuntur hore beate Marie Virginis ad usum Tornacentes* (sic).

Folio 13. Passio Domini nostri Jesus-Christi secundum Johannem.

La première miniature nous représente Jésus-Christ au Jardin des Oliviers, à genoux, les mains jointes. L'ange apparaît au-dessus de lui tenant le calice. Au premier plan sont étendus les trois apôtres plongés dans un profond sommeil. Pierre dort la main sur son épée, tandis que sa tête repose sur sa main.

Le paysage se distingue par une finesse et une exactitude peu communes.

Folio 21. Initium sancti evangelii secundun Johannem.

Saint Jean, vêtu de rouge, dans l'île de Pathmos, assis au pied d'un arbre, est tout entier à la rédaction de l'Apocalypse; il tient en main un encrier. Dans un fond légèrement bleuâtre, on aperçoit des navires et le rivage; tout cet ensemble est fort bien rendu.

Folio 23. *Sequuntur hore de sancte* (sic) *Crucis ad matutinas*. Jésus-Christ, attaché à la colonne du prétoire, est flagellé par quatre bourreaux à la figure brutale; deux sont armés de verges et deux de fouets. Le sang coule en abondance des plaies du Sauveur. Les regards de Jésus semblent rencontrer ceux du lecteur.

Folio 27. *Sequuntur hore beate Marie*, etc. Image de sainte Anne qui a été décrite plus haut.

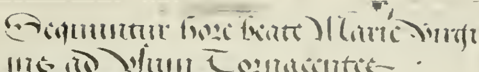
Folio 34. *Ad laudes*... L'Annonciation. L'ange Gabriel, tenant un sceptre de la main gauche, montre le ciel ; la sainte Vierge, les mains jointes, la tête baissée, écoute le message divin. Dans une gloire circulaire d'où s'échappent de nombreux rayons, plane le saint Esprit, sous la forme d'une colombe.

Folio 40. *Ad primam*... La Nativité. La sainte Vierge, les mains jointes, est en adoration devant l'Enfant Jésus, figuré ici avec une taille d'une petitesse extrême, étendu sur la paille et entouré d'une gloire ; deux petits anges en surplis blanc prennent part à l'adoration de la sainte mère. Derrière ce groupe, saint Joseph nimbé, les mains jointes, a les dehors d'un brave ouvrier. On aurait peine à retrouver en lui le descendant de David. Le bœuf et l'âne traditionnels ont été placés derrière Marie.

Folio 43. *Ad tertiam*. La Circoncision. Cette scène est conforme à la représentation ordinaire au moyen âge. Saint Joseph et la sainte Vierge, le prêtre et une jeune femme composent l'assistance ; les courtines sont toutes de vert émeraude.

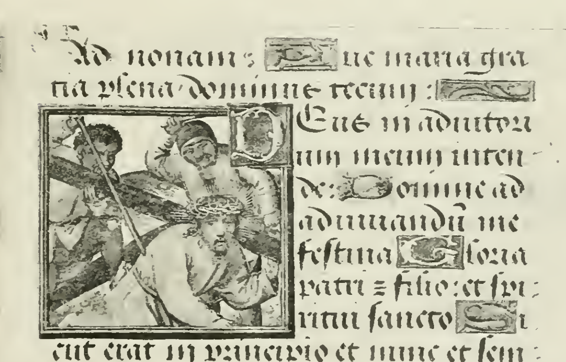
Folio 46. *Ad sextam*. Jésus-Christ, l'homme de douleur, la tête couronnée d'épines, les mains liées et tenant le roseau, la figure et la poitrine couvertes de sang, se détache d'un fond formé de nuages. Des rayons d'or entourent sa tête.

Folio 49. *Ad nonam*. Jésus-Christ, couronné d'épines, tombe ; un des bourreaux le pousse du pied et lui enfonce dans le dos le bout de son bâton. Un autre le tire par la corde qui lui ceint les reins et se dispose à le frapper.


Sequuntur hore beate Marie virgi
nis ad usum Tornacensem :



Domine labia mea
aperies : Et os
meum annuncia
bit laudem tuam :
Deus in ad
iutorium
meum intende :
Domine ad adiuvandum me fe


Ad nonam : Ave maria gra
tia plena dominus tecum :
Deus in adiutori
um meum inten
de : Domine ad
adiuvandu me
festina Gloria
patri et filio : et spi
ritui sancto Si
cut erat in principio et nunc et sem

Passio domini nostri iesu christi secu
dum iohannem :



Egressus est dominus
iesus cum discipulis
suis trans torrente
cedron ubi erat ortus
in quem introivit ipse
et discipuli eius. Scie
bat autem et iudas
qui tradebat eum locum : quia frequenter ie

Manuscrit 8840 (Bibliothèque royale)

Folio 51. *Ad vesperam.* Jésus-Christ, le corps sanguinolent, est assis sur une pierre ; deux bourreaux forent la croix où le Sauveur va être attaché.

Folio 55. *Ad completorium.* Jésus-Christ étendu sur la croix. Un bourreau fixe les mains du Sauveur au gibet d'infamie ; à droite de ce groupe, deux soldats ; l'un tient une hallebarde.

Folio 59. *Incipiunt septem psalmi penitentiales. Domine ne in furore...* David, vêtu d'un manteau de pourpre avec un camail d'hermine ; les manches de sa tunique sont bleu-violet ; il ouvre les bras et tient les yeux levés vers le ciel. Une tache dorée presque imperceptible indique que Dieu va apparaître. La harpe se trouve à côté du roi-prophète, dont la figure n'est pas dépourvue de distinction.

Folio 79. *Sequuntur vigiliæ mortuorum ad vesperas.* Un catafalque, couvert d'un drap noir, est entouré de personnages en capuchon de deuil ; ceux-ci sont placés de telle sorte qu'aucune figure n'est visible ; aux deux extrémités du catafalque se trouve placé un chandelier.

Folio 106. *La Messe de saint Grégoire.* Le Pape, vu du dos, les bras légèrement ouverts, voit devant lui l'Homme des douleurs ; autour de Jésus-Christ apparaissent des têtes de juifs et la représentation des instruments de la passion.

Folio 114. Enluminure cintrée. Sainte Brigitte de Suède, en vêtements gris et portant un voile noir, est agenouillée devant Jésus-Christ attaché à la croix ; près d'elle se trouve un chapeau de pèlerin, allusion au voyage qu'elle fit en Terre-Sainte.

Folio 121. *Stabat Mater. Une mater dolorosa.* Marie est représentée assise, la tête baissée, les mains jointes, dans

l'attitude d'un profond recueillement; sa tête est entourée d'un nimbe circulaire. L'artiste a placé derrière sa tête les glaives symbolisant sa douleur.

Prière à l'ange gardien. Un ange en tunique bleue à mi-corps, portant une étole rouge, aux ailes vertes et rouges, montre le ciel. Il y a beaucoup de naïveté et de grâce dans cette figure.

Folio 127. Un grand *B* rustique s'enlevant sur un fond laque.

*
* *

Quelle date faut-il assigner au manuscrit 8840? Autant qu'on en peut juger d'après le texte, il ne remonterait qu'à la fin du xve siècle. En effet, on remarque, en parcourant diverses prières, que le pape Boniface VIII (1484-1494) accorda certaines indulgences à la demande d'une reine d'Espagne. Mais rien ne s'oppose à ce qu'un manuscrit de la fin du xve siècle ait été intégralement recopié quinze ou vingt ans plus tard Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée par les faits : certaines compositions renfermées dans ce manuscrit sortent des mains qui ont travaillé au livre de Hennessy : il est donc du xvie siècle.

LA VIERGE ASSISTANT A UN CONCERT DONNÉ PAR LES ANGES.

Cette miniature, qui appartient à M. A. Balat, architecte du Roi, est une des plus considérables qui existent sur vélin. Bien qu'elle nous soit parvenue dans un état imparfait de conservation (1), elle n'en constitue pas moins un des

(1) Un barbare a jugé à propos de vernir cette ravissante miniature, pour la faire passer pour une peinture à l'huile.

monuments les plus intéressants de l'enluminure flamande, tant pour la finesse de l'exécution que pour l'extraordinaire richesse des détails.

La Vierge, la tête entourée d'un grand nimbe de tulle doré, nous apparaît vêtue d'une robe bleue, les épaules couvertes d'un manteau de même couleur; elle est assise sur un banc de briques recouvert d'un moelleux coussin de gazon. Elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui va saisir une grosse pomme que tient sa mère. A la droite de Marie se trouvent trois anges occupés à chanter; à sa gauche trois anges écoutent avec attention les chants de leurs célestes compagnons; le luth, la lyre et la flûte restent muets dans leurs mains.

La tête de la Vierge manque peut-être de distinction, mais l'artiste a su lui imprimer un sentiment de profond recueillement. Sous les pieds de Marie s'étale une pelouse où l'iris et le lys se balancent au milieu de mille fleurettes. Tout en haut apparaît, sous une forme à peine perceptible, le Père Éternel dans un nuage d'or, la main levée dans l'attitude de la bénédiction, et tenant le globe de la main gauche. Des rayons lumineux viennent se perdre dans la direction de la Vierge.

Derrière cette scène s'étend un paysage d'une incroyable variété. L'artiste a agencé plusieurs motifs dont chacun eût suffi à constituer un excellent paysage.

A droite du spectateur, un arbre de fort belle apparence accroche ses racines à un monticule. A gauche, sur le coude de la route qui va en montant, s'élève un hêtre au feuillage délicatement indiqué. On aperçoit au plan suivant, dans l'eau vive d'un ruisseau, des cygnes et des canards; sur le

côté, une paysanne, le panier sur la tête, s'engage sur un pont rustique menant à une métairie, dans les abords de laquelle se trouvent divers personnages et... le chien du logis.

Des tilleuls et des saules dérobent aux yeux la route qui passe derrière l'habitation. A gauche se dessine un bouquet d'arbres. Un chariot couvert de toile blanche et traîné par deux chevaux, s'ébranle lentement sur une route qui longe un rocher en surplomb. En contrebas de cette masse, l'artiste nous montre des cerfs dans un frais pacage entouré d'une ceinture d'arbres d'essences diverses. De l'autre côté s'étale une riche prairie où le gros bétail abonde. Une rivière couverte de barques la sépare d'une cité importante entourée de remparts; on découvre une cathédrale dont les tours jumelles rappellent celles de l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles.

L'horizon est fermé par des montagnes aux cîmes bleuâtres qui s'enveloppent dans un voile de nuages doucement rosés.

Sur un fond jaunâtre fouetté d'or et compris entre un double encadrement mouluré, l'artiste a jeté ces fleurs si chères aux enlumineurs flamands.

MANUSCRIT 24098 DU BRITISH MUSEUM.

Ce manuscrit fut acquis, le 13 avril 1861, de M. le baron de Pöllnis, au château de Babenwohl, près de Brégenz.

L'œuvre, qui ne comprend plus que trente feuillets enluminés, sort apparemment de l'atelier de Simon Bening. Dans l'ordre des dates, je crois devoir placer ce manuscrit après le *Gebetbuch* de Charles-Quint et avant les Heures de Notre-Dame.

Le manuscrit du British Museum, bien que de facture inégale, est du plus haut intérêt, tant pour l'histoire de l'enluminure que pour l'étude des mœurs du commencement du XVI[e] siècle. Plusieurs pages, entre autres celle du *Tournoi*, ne le cèdent ni en finesse ni en charme aux divers sujets qui décorent les Heures de Notre-Dame. *L'essai du vin*, la *Fontaine d'amour*, la *Danse à la torche*, pourraient être également intercalés dans le manuscrit précité, sans y causer le moindre disparate. Déjà au Congrès de la fédération des sociétés archéologiques tenu à Namur au mois d'août 1886, je n'hésitai pas à restituer le manuscrit à l'auteur des Heures de Notre-Dame, et l'examen que j'en ai fait depuis lors m'a confirmé dans ma manière de voir.

Il ne sera pas hors de propos d'analyser rapidement le manuscrit si riche en données de tous genres. Le Jardin des Oliviers est presque identique au sujet similaire des Heures de Notre-Dame, mais la *Cène* qui se trouve dans le sujet principal, est peinte d'après des données traditionnelles. C'est assez dire qu'elle n'a aucun point de commun avec la *Cène* de Léonard de Vinci. L'exécution laisse même beaucoup à désirer.

L'office de la Vierge, au folio 3, débute par un grand D ; à la partie inférieure de l'encadrement on aperçoit Esther aux pieds d'Assuérus. Le décor des folios 5, 7, 9, 11, 15, 22 et 27 est exécuté à peu près dans les mêmes conditions. Ce sont invariablement des imitations de boiseries avec des grisailles reproduisant des faits de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Le Crucifiement, folio 10, est traité dans le même goût que le sujet similaire des Heures de Notre-Dame ; on y recon-

naît tous les procédés de Simon Bening ; mais cette peinture ne réunit pas les qualités du missel de Dixmude, où l'artiste s'est manifestement inspiré de Gérard David

Mentionnons en passant l'Ensevelissement du Christ et le sujet accessoire qui l'accompagne, les saintes femmes revenant du saint sépulcre.

Au folio 19, l'artiste nous ouvre un intérieur paysan ; une mère allaite son enfant, le père fend du bois pour alimenter le feu, car l'hiver règne, et au dehors tout disparaît sous un voile de neige.

La promenade sur les canaux intérieurs de la cité brugeoise est traitée à peu près dans les mêmes conditions que celle dont il a été question plus haut; au bas de la page on voit des enfants qui s'évertuent à abattre le papegai à coups de flèches, tandis qu'un de leurs compagnons de jeu s'en va tranquillement à échasses. — La fenaison : un seigneur à cheval, accompagné de deux fauconniers, se rend à la campagne pour y inspecter l'enlèvement et la rentrée des foins. Dans les Heures de Notre-Dame, l'artiste a traité le même sujet, mais il y a un personnage en moins. Au bas de la page est représentée une chasse aux papillons : des enfants se servent, dans leur poursuite, de leurs chapeaux en guise de filets. La miniature du folio 25 est identique, à d'infimes détails près, au repos des moissonneurs des Heures de Notre-Dame.

La scène du hersage, que l'on rencontre plus loin, mérite une mention spéciale pour le charme tout particulier avec lequel le paysage est rendu. Rarement le maître, car ici son concours n'est pas contestable, a réussi à mettre autant de sentiment et d'habileté dans l'exécution des arbres, dont le

détail doit être étudié à la loupe. Cependant l'impression d'ensemble ne souffre nullement des raffinements d'un pinceau qui se plaît à jouer avec les infiniment petits. Le groupe du paysan conduisant les chevaux se trouve ici au tout premier plan. L'encadrement consiste en grotesques, et le sujet de la partie inférieure nous montre des enfants jouant aux billes et un autre monté sur des échasses.

Citons encore la *Danse à la torche*. Contrairement à l'ancien proverbe, qui veut qu'on ne danse qu'après avoir mangé, la fête se passe ici pendant le repas du soir. Au premier plan, un cavalier conduit sa dame par la main droite, tandis qu'il tient de l'autre main sa torche, la flamme en bas. Des joueurs de fifre et de tambourin accompagnent le pas, auquel assistent plusieurs personnages, dont deux tiennent également une torche en main.

La dame, sous les yeux de laquelle l'inévitable fol agite sa marotte, est vêtue d'une riche jupe de velours rouge. Le cavalier porte une toque ombragée d'une longue plume; à la ceinture de son corselet est passé un poignard. De ses épaules tombent des flots de rubans. Tous les personnages de ce groupe, sans oublier le fol, sont revêtus d'un costume en soie bleu clair. Au fond de la salle, le maître de céans est assis à une table richement fournie; il lève sa coupe pour boire; derrière sa haute chaière pétille un feu vif et clair.

Debout, aux côtés de l'amphitryon, se tiennent deux personnages; ils portent la main à leur toque. Pendant ce temps deux curieux se sont glissés dans l'entrebâillement de la porte à gauche. De l'autre porte débouche un serviteur, un plat en mains; un autre serviteur veille sur le buffet.

Tout serait à citer dans cette curieuse et fidèle image : la

draperie qui décore le manteau de la cheminée, le portail en bois avec sa crête élégante, les ustensiles de table et ces mille et un riens qui donnent à un si haut degré l'illusion d'une scène réelle prise sur le vif.

Le premier vin. Les vendanges battent leur plein. L'occupant d'un vignoble reçoit le bailli, qui, muni de la verge noueuse, insigne de ses fonctions, vient percevoir le droit du seigneur au premier vin; il lui offre, en présence de la dame de céans, une coupe remplie de vin. Près d'eux se tient un domestique, un pot en main, s'apprêtant à verser. Un autre serviteur va remplir son pichet au tonneau enguirlandé de pampre. Plus loin, un ouvrier entonne à plein broc; à côté de lui, son compagnon cloue un fût; et du pressoir, actionné par deux ouvriers robustes, s'échappe à flot le jus des grappes vermeilles. Dans le fond de la cour attenante à l'habitation arrive, du coteau d'en face, un vendangeur pliant sous le poids de sa hotte (1).

TRIPTYQUE STEIN.

Ce triptyque (2) est composé de quatre compartiments d'égale grandeur; ceux des extrémités faisaient autrefois fonction de volets. Actuellement les peintures exécutées sur vélin sont renfermées dans un cadre peint imitation de

---

(1) Il s'agit sans doute ici du vinage défini comme suit par Littré : Droit seigneurial qui se prenait en divers lieux sur le vin, à bord de cuve, c'est-à-dire avant qu'il fût tiré, et qui tenait lieu de censive.

(2) Nous nous étions flatté naguère de voir entrer dans les collections de l'État ce curieux triptyque, mais notre espoir a été déçu. Ce triptyque est reproduit intégralement dans le catalogue de la collection de M. Ch. Stein qui a été vendue à Paris en 1886. Rappelons que ces peintures ont figuré avec honneur à l'Exposition rétrospective de Bruxelles en 1888.

marbre, haut de 0^m40 et long de 1^m08. Chaque miniature, et il y en a 64, est de 0^m068 sur 0^m052. Ce triptyque était destiné vraisemblablement à être emporté en voyage et offrait au fidèle, comme on le verra bientôt, les sujets de méditations les plus variés.

Un entourage simulant un cadre en bois doré, sobrement mouluré et agrémenté de redents aux angles supérieurs, renferme chacun des sujets. Seulement, il est regrettable que l'air et l'espace fassent défaut à ces nombreuses miniatures si intéressantes, considérées isolément. Cette circonstance prive le spectateur de la plus grande part d'agrément qu'il s'attend à y trouver : l'œil se fatigue à parcourir ces grands damiers où chaque case renferme cependant une scène digne d'étude et parfois d'admiration.

Dans le catalogue consacré à la collection Stein, les miniatures qui nous occupent sont attribuées à Roger Van der Weyden ; cette attribution paraîtra quelque peu étrange à tous ceux qui ont étudié, même superficiellement, l'œuvre de l'artiste tournaisien. Outre qu'elles sont d'une valeur inégale, ces miniatures apparaissent plutôt comme des imitations ou des interprétations de Gérard David et des maîtres du Grimani. Il y en a dans le nombre qui décèlent une naïveté charmante et une réelle habileté d'exécution et, ce qui est plus important, une certaine personnalité. On y rencontre rarement un paysage, mais il est toujours traité avec une conscience extrême.

On retrouve dans la Passion de J.-C. toutes les particularités analysées dans le livre d'Heures de Hennessy et dans le livre d'Heures tournaisien.

Nous sommes tenté d'y voir une œuvre faite par des

maitres d'un même atelier, où Simon Bening occupait une place prépondérante.

C'est d'une incontestable évidence dans toutes les scènes de la Passion proprement dite. Le Christ en croix, en particulier, coïncide admirablement pour la composition, le dessin et le coloris, avec la grande enluminure du missel de Dixmude. Quant aux inégalités et aux différences de faire qu'on perçoit d'une scène à l'autre, elles proviennent de ce fait que plusieurs maîtres y ont collaboré.

La *Descente de croix* est remarquable de pathétique, mais elle ne rappelle en aucune manière Memling ou Van der Weyden; elle est plutôt exécutée dans la manière de Gérard David. La *Mater dolorosa* et les saintes femmes revenant du saint Sépulcre frappent par le sentiment d'indicible douleur répandu sur leurs traits.

Voici la liste des sujets représentés : *Premier compartiment*. La rencontre de saint Joachim et de sainte Anne à la *Porte dorée;* Marie présentée au temple; les Épousailles de la Vierge; l'Annonciation, répétition du sujet traité dans le Grimani; la Visitation; la Nativité; la Sainte Famille : saint Joseph nourrit à la cuiller l'Enfant Jésus posé sur un coussin, tandis que la Vierge le tient par les mains; les anges annoncent aux bergers la naissance du Sauveur : le paysage est d'une extrême finesse, c'est un essai très réussi de clair obscur; —l'Adoration des Bergers : ici l'artiste s'est tout à fait écarté de la tradition, tandis que les pasteurs adorent le Divin Enfant, Marie se plonge dans la lecture de son livre d'Heures; la Circoncision; l'Adoration des Mages; ces dernières scènes rappellent à certains égards les mêmes sujets du bréviaire de Jeanne la Folle du Musée britannique;

la Présentation de J.-C. au temple; la Fuite en Égypte; le Massacre des Innocents; Jésus parmi les docteurs; l'intérieur de Nazareth : Marie coud, à sa droite Jésus lit, sur la fenêtre est posé un paon.

Dans les sujets prémentionnés, la Vierge apparait sous les traits d'une jeune femme à la figure bouffie. Le type manque, à vrai dire, de distinction, mais il est intéressant de réalisme.

Deuxième compartiment. Baptême de J.-C.; J.-C. tenté par le démon : on lit sur la figure émaciée du *malin* je ne sais quel mélange de grandeur et d'astuce qui frappe d'autant plus que semblable conception était étrangère à l'art du moyen âge et même du début de la Renaissance. Pour nos ancêtres, le démon devait nécessairement se déguiser sous l'aspect d'un personnage aussi bizarre que repoussant. Ici c'est l'être noble et élevé marqué d'un stigmate ineffaçable. J'ignore où l'artiste a puisé son inspiration, mais cette miniature renferme une note caractéristique qu'il importait de signaler. Les noces de Cana; un miracle : Jésus-Christ bénit un homme qu'il vient de guérir; Madeleine aux pieds de Jésus; la Résurrection de Lazare; J.-C. à table chez Simon; la Communion sacrilège de Judas; le Jardin des Oliviers; même sujet : J.-C. la face prosternée contre le sol; J.-C. vu à mi-corps debout et priant; J.-C. reproche à ses disciples de ne savoir veiller avec lui; J.-C. est mené par la soldatesque, guidée par Judas; J.-C. conduit chez Caïphe, on aperçoit Saint Jean; J.-C. devant le Grand-Prêtre; J.-C. insulté dans le prétoire par des soldats : ces deux sujets se distinguent entre tous par un rare sentiment d'énergie.

Troisième compartiment. J.-C. devant Hérode : les bourreaux lui ont passé une corde autour du cou et lui tirent les cheveux; J.-C. comparaît devant Pilate; la Flagellation; J.-C., la flagellation finie, se laisse choir au pied de la colonne : au second plan on voit les bourreaux qui roulent sur le sol le divin supplicié; J.-C. assis, le corps ruisselant de sang, reçoit les soins de saint Pierre, qui lui présente un linge. Le doute quant à l'identité de ce dernier personnage n'est pas possible. C'est un vieillard aux cheveux bouclés et dont la tête est entourée d'un nimbe. Le type est bien celui de saint Pierre qui était connu des peintres et des enlumineurs de cette époque. La soldatesque tire le Christ sur le sol; le Couronnement d'épines. Il y a lieu de comparer ce sujet avec celui qui se trouve dans les Heures de Hennessy. *Ecce homo :* J.-C. est présenté à la foule par Pilate. Le Portement de croix. J.-C. succombant sous le poids de la croix est aidé par le Cyrénéen. J.-C. porte sa croix entraîné par deux soldats. J.-C. dépouillé de ses vêtements. J.-C. attaché à la croix. L'élévation de la croix. J.-C. est abreuvé de fiel. Longin perce le flanc droit du Sauveur.

On remarque dans ces scènes de très grandes inégalités. Il y a des têtes d'une facture irréprochable; d'autres sont beaucoup moins bien interprétées. Comme nous l'avons dit, c'est une œuvre d'un atelier artistique. Et comme les points de contact sont nombreux avec les œuvres appartenant incontestablement à Simon Bening, on peut supposer que sa fille ou tout autre personne subissant son influence y a collaboré.

Quatrième compartiment. La Descente de Croix; la Pieta; la Mise au tombeau; Marie dépose un baiser sur le front de

J.-C.; saint Jean et les saintes femmes revenant du tombeau; la Mère des douleurs; J.-C. emmenant des limbes les âmes des justes; la Résurrection; J.-C. apparaissant à sa sainte Mère; l'Incrédulité de saint Thomas; la Descente du Saint-Esprit; la Mort de la Vierge rappelant le sujet similaire du bréviaire Grimani; l'Assomption et le Jugement dernier.

HEURES D'ALBERT DE BRANDEBOURG.

Le manuscrit annoncé par le titre un peu prolixe que nous avons transcrit en note (1) mérite, indépendamment de l'intérêt historique qui s'y attache, de fixer tout spécialement notre attention.

Il présente cette particularité précieuse que son ancien propriétaire nous est connu : un puissant prélat et qui devait devenir le primat de l'Allemagne. Quant à la date de l'exécution, elle ne peut être antérieure au pontificat d'Adrien VI, dont on voit sur une des miniatures les armoiries placées au-dessus du siège d'un confesseur occupé à donner l'absolution à un pénitent.

On sait que le pape précité ne régna que vingt mois, de 1522 à 1523. Reste à savoir l'époque à laquelle le manuscrit a été entrepris. Il est hors de doute qu'il a réclamé un

---

(1) *The Hours of Albert de Brandenburg. Some account of a manuscript book of Hours formely in the possession of Albert of Brandenburg, elector of Mainz, cardinal archbishop of Mainz and Magdeburg, and primate of Germany,* 1531-45. *Executed by the artists of the Grimani Breviary,* 1514-23. *Compilled by F.-J. Ellis. — With a notice of the miniature painters and illuminators of Bruges,* 1457-1523. *By W.-H.-James Weale. Illustrated with nine photographs from the book described, from the Grimani Breviary, and from a triptych by the wife of Gerard David. Fifty copies printed for private circulation. London, Ellis and Withe,* 29, *New Broad street, W.*

temps plus ou moins considérable, si l'on tient compte qu'il renferme 125 miniatures, dont nombre à pleine page.

Le manuscrit ne nous est connu que par la publication de M. Ellis, qui a accompagné celle-ci de plusieurs reproductions, entre autres celle des armes d'Albert de Brandebourg.

1. Une miniature formant cadre; en haut le signe du zodiaque; on voit un couple dans une barque ornée de verts rameaux : le mari joue de la flûte, la jeune femme touche du luth; un homme rame; à droite un arbre, au second plan une maison de plaisance contre laquelle vient battre l'eau sur laquelle navigue un cygne.

Ces petits personnages révèlent la même facture et le même sentiment que ceux appartenant à la miniature du livre d'Heures de Hennessy et d'un sujet similaire du manuscrit 24098 de la bibliothèque du British Museum.

La marge est occupée par un très curieux sujet : un homme verse du haut du toit un sac d'écus qui sont recueillis par un homme et une femme : l'un tend les mains, l'autre soulève le pan de sa jupe; plus loin, deux jeunes gens se disputent cette aubaine inespérée.

2. *Saint Roch* est représenté debout la tête découverte, le chapeau de pèlerin suspendu au cou, il est enveloppé d'un ample manteau et s'appuie sur son bourdon. Il relève sa tunique pour se laisser toucher par l'ange chargé par Dieu de guérir la plaie qu'il porte à la jambe.

3. *Sainte Appolline*, représentée assise, est plongée dans la lecture de ses Heures; elle tient en main les tenailles en souvenir du supplice qui lui fut infligé : on lui arracha successivement toutes les dents. C'est un charmant portrait, d'un dessin distingué et cependant très réel.

4. *Sainte Agnès.* Cette aimable vierge est représentée à mi-corps, debout, le front ceint d'une couronne, accompagnée de l'agneau, son attribut caractéristique. Elle tient en mains un livre d'Heures. La physionomie de la sainte, d'une jeunesse extrême, respire une naïve candeur. M. Ellis, dans sa dissertation, l'a rapprochée de la miniature du bréviaire Grimani représentant un ensemble de vierges (voir pl. 56 de l'album de Zanotto) et de deux feuillets du triptyque attribué à Catherine Cnoop, dont nous parlerons bientôt. M. Ellis a fait de ce rapprochement le pivot de sa dissertation... et trouve dans ces pages le concours ou l'intervention de Gérard David et de sa femme. Il est certain que le célèbre peintre était connu de l'auteur des miniatures, mais nous nous refusons à admettre sa participation à ce travail.

5. *La confession.* C'est en somme la moins bonne page qui nous soit mise sous les yeux. La médiocrité en est compensée par la présence d'une très intéressante donnée. Le confesseur se trouve dans un siège à haut dossier et pourvu d'accoudoirs. Il va absoudre le pénitent, bon bourgeois en fourrure, agenouillé devant lui. A côté du siège se trouve la baguette dont le confesseur se servait pour frapper un léger coup en signe de punition chacun de ceux qui s'étaient approchés du tribunal de la Pénitence. Au-dessus apparaissent les armoiries du pape régnant à ce moment, Adrien VI.

6. *L'administration de la communion.* Un homme chauve et vêtu d'une pelisse est agenouillé sur le degré de l'autel. Il ouvre la bouche pour recevoir l'hostie sainte que lui présente un prêtre assisté de deux officiants agenouillés à ses côtés qui tiennent la nappe de communion. Devant l'autel, on remarque deux fidèles ayant en main deux grands

flambeaux. Dans les stalles se trouve un personnage dont la physionomie a la plus grande analogie avec celle de l'homme de qualité figurant à la même place dans la messe en l'honneur de la Vierge des Heures de Hennessy. A notre avis, les deux peintures sortent de l'atelier de Simon Bening.

La miniature qui vient d'être décrite sommairement s'identifie en quelque manière avec la scène de la communion de l'*Hortulus anime Christiane*, conservée à la bibliothèque à Vienne.

Le communiant est plus jeune, mais les types des prêtres sont traités presque de la même façon que dans les Heures d'Albert de Brandebourg et le manuscrit de Hennessy. L'image de ce dernier semblerait peut-être l'emporter par le fini et la distinction des physionomies. Dans la marge, on voit le Saint-Sacrement exposé. Au pied de l'autel se trouvent deux ou trois bonnes femmes agenouillées.

GÉNÉALOGIE DES ROIS DE PORTUGAL.

Jean III, roi de Portugal, avait commandé un livre d'Heures à Simon Bening. On possède à ce sujet le témoignage de Damien de Goes, chroniqueur du roi Emmanuel, dans une lettre qu'il adresse à l'Infant Ferdinand (1) pour lui rendre compte de certains messages dont il avait été chargé. Ceux-ci consistaient à lui demander des enluminures et de riches tapisseries.

Damien de Goes était alors ambassadeur en Flandre et ses

(1) L'infant don Ferdinand, troisième fils d'Emmanuel et frère de Jean III, roi de Portugal, et de Marie d'Aragon et de Castille. Il naquit en 1506 et mourut en 1534.

lettres sont datées d'Anvers en 1530. Dans l'une d'elles, il dit qu'il fait faire la tapisserie qu'on lui a demandée et qu'il envoie les autres choses que son altesse désirait qu'il remît : *la feuille d'enluminure* très bien exécutée et des livres dont l'écriture n'est pas aussi parfaite parce que le premier écrivain était mort (1). Il demande que Simon renonce à tout autre ouvrage pour ne travailler qu'au seul livre que le roi lui a commandé.

Avec M. J. Weale on est en droit de conclure que la feuille d'enluminure faisait partie de l'arbre généalogique de la maison de Portugal. L'hypothèse est d'autant plus vraisemblable que l'arbre est formé de feuilles détachées, et le travail ayant été interrompu, on n'a pas songé à lui donner une reliure.

Si on rapproche le fait de l'inachèvement du travail (2) de l'envoi de la feuille enluminée à l'Infant de Portugal, on peut présumer à bon droit qu'il s'agit du travail mentionné par Damien de Goes.

Ce crayon généalogique « fut acheté, dit M. Shaw, par M. Newton Scott, un des attachés de l'ambassade en Espagne, qui le vendit au British Museum. Il paraît qu'il a été exécuté pour un membre de la famille royale de cette contrée, lequel, il y a des motifs de le croire, était l'Infant Ferdinand né en 1507 et mort en 1534 » (3).

Il est regrettable que les motifs auxquels l'auteur anglais

---

(1) P. 209. Le comte A. RACZYNSKI, *Les arts en Portugal*. Communication du vicomte Juromenha. Traduction de M. de Roquemont.

(2) Il se compose de 11 feuilles ayant 0m56 de hauteur et 0m365 de largeur.

(3) *Dresses and decorations of the middle ages*, by Henri Shaw, f. s. a. (volume second, sans pagination). London, 1858.

fait allusion aient été passés sous silence. Ce qui est certain, c'est que le travail est bien flamand et qu'il a été exécuté par un artiste habile.

« Nous croyons, écrivait M. J. Weale (1), avoir reconnu la main de Gérard (David) dans quelques-unes des miniatures qui ornent la généalogie des rois de Portugal. » Plus tard, ce savant anglais a partagé l'opinion qui restituait ce travail à Simon Bening. M. de Buschere s'y est également rallié dans la notice consacrée à Bening dans la *Biographie nationale*. M. J. Weale trouve que ces miniatures peuvent être placées parmi les plus splendides et les plus parfaites de ce genre qu'ait produites le XVIe siècle. L'examen qu'il nous a été donné d'en faire, grâce à l'obligeant concours de M. le conservateur Maude Thompson, nous permet de souscrire à ce jugement, mais avec quelques réserves. Certes, l'œuvre est d'une conception originale, mais l'exécution nous semble très inégale par suite de la diversité des talents qui ont été mis à contribution. On ne doit pas oublier, en effet, que tout maître en renom avait son atelier et même, en temps de presse, rien ne s'opposait qu'il eût recours à des confrères de sa gilde.

Parmi les figures les plus remarquables, nous citerons celles de Philippine (2) tenant un chapelet et un petit rouleau de parchemin, de la duchesse Constance de Lancastre assise et tenant un petit chien et de Dona Pétronille occupée à écrire. Ce sont des figures excellentes de sentiment et d'exécution. Certaines pages se distinguent par une grande intensité de coloris, d'autres par des tonalités très claires.

---

(1) *Notice sur Gérard David. Le Beffroi*, t. I, p. 231.

(2) Les deux premières figures ont été reproduites dans l'ouvrage de Henri Shaw, déjà cité.

Il y a des paysages et des scènes d'une infériorité réelle, à tel point que pour ceux-ci on est en droit, ce nous semble, d'en exclure la participation de Simon Bening. La dernière planche, qui n'est pas terminée, est dessinée à la plume. Des armoiries sont également inachevées.

LE TRIPTYQUE DE CORNÉLIE CNOOP.

La femme de Gérard David aurait joué, au dire de M. J. Weale, un rôle important dans la pléiade des enlumineurs brugeois.

Dans les listes publiées par M. Weale lui-même et M. van de Casteele, il n'existe pas que je sache de mention établissant que cette femme ait été consœur de la gilde Saint-Luc ou de celle de Saint Jean l'Évangéliste. Néanmoins on lui attribue un intéressant triptyque enluminé, qui appartenait naguère encore à feu M. le général Meyers et qui est devenu depuis quelque temps la propriété de M. H. Willet, demeurant à Arnold-House, à Brighton.

Le panneau central représente la Madone assise allaitant l'Enfant Jésus ; les volets, Sainte-Catherine et Sainte-Barbe. Ces derniers ont été exécutés d'après des modèles dessinés par Gérard (*The two last painted from models drawn by Gerard David*). M. Ellis, dans la description qu'il a consacrée au bréviaire d'Albert de Brandebourg (1), va encore plus loin que M. Weale : « un triptyque signé par Cornélie Cnoop, la femme de Gérard David, est en possession de M. Willet,

---

(1) *The Hours of Albert de Brandebourg by F.-S. Ellis, with a notice of the miniature painters and illuminators of Bruges*, 1457-1523, by W.-H.-James Weale, pp. 13 et 14. London, Ellis et Whithe, 29, New-Broad street, W.

de Brighton. » Nous n'avons pas réussi à découvrir la signature en question sur les photographies dont nous disposons grâce à l'obligeance de feu M. Ch. Ruelens. Sous un des volets on remarque des armoiries d'un abbé des dunes, dont le triptyque serait originaire. Peu content de ces données, nous nous sommes livré à une enquête personnelle, et nous avons appris que cette attribution reposait sur une ancienne indication manuscrite accompagnant le triptyque.

Il est profondément regrettable que cette indication n'ait pas été transcrite ou même reproduite en fac-simile. Est-elle contemporaine du triptyque? Est-elle due à l'auteur ou à un étranger?

Nous avons mentionné plus haut la similitude des fonds du compartiment central avec le paysage appartenant à la miniature de Saint-Côme et de Saint-Damien, des Heures de Hennessy, que nous avons reproduite précédemment.

M. Ruelens, qui est l'auteur de ce rapprochement, fait remarquer que ce paysage existe, en partie du moins, dans *la Visitation* du Grimani. On ne voit pas le puits dans la page prémentionnée.

Étant donné que le livre de Hennessy est sorti de l'atelier des Bening, il faudrait conclure que le triptyque de M. Willet ainsi que *la Visitation* du Grimani proviennent d'une source commune. Cette opinion nous paraît de tout point plausible, bien qu'il faille tenir compte du rôle énorme réservé à l'imitation, à la copie, etc.

Gérard David est-il l'auteur du prototype du Grimani? Telle est la question. Rien, à la rigueur, ne s'y oppose. En effet, la miniature représentant plusieurs vierges se recommande par le dessin et le modelé des têtes et elle supporte

sans trop de désavantage la comparaison avec le tableau de Rouen. Mais conclure de la participation restreinte de Gérard David au Grimani à sa collaboration au triptyque de M. Willet, il y a un abîme. En effet, nous ne retrouvons dans ce dernier travail ni le dessin, ni le modelé du maître que le pinceau de Cornélie Cnoop, si mou fût-il, ne pouvait cependant atténuer dans une aussi forte proportion.

L'histoire a célébré le talent de Suzanne Horebout, de Liévine Bening, etc., mais elle s'est tue sur le compte de Cornélie Cnoop. Nous ne voudrions pas rejeter *a priori* le témoignage de M. Weale, dont nous estimons au plus haut point la saine et vaste érudition, mais avant d'introduire un nom nouveau dans l'histoire, il conviendrait de voir la chose justifiée par des arguments irrécusables.

La circonspection en cette circonstance est d'autant plus justifiée que Gérard David a eu des imitateurs et, en particulier, les enlumineurs du Grimani.

La partie centrale du triptyque a $0^{m}220$ de hauteur sur $0^{m}175$ de largeur, les volets ont 7 centimètres de largeur. La peinture est exécutée avec des couleurs à l'eau et sur parchemin.

Le sujet du compartiment central représente Marie assise sur un gazon fleuri et occupée à allaiter l'Enfant Jésus. Celui-ci, qui vient de délaisser le sein maternel, prête l'oreille au bruit qui se fait autour de lui. La figure de la Vierge respire un calme et un recueillement profond. A droite, un cerf vient se désaltérer à une eau abritée sous des arbres feuillus; plus loin, on aperçoit un paon perché sur la clôture d'un jardin formé de plates-bandes rectangulaires si en vogue chez nos ancêtres.

L'enlumineur a représenté au plan suivant une riche habitation, qui, à quelques détails près, est la même que celle figurée sur la planche III du présent travail. Pour le reste du paysage, il est identique à celui de la miniature du manuscrit de Hennessy. Seulement l'artiste s'est souvenu de la présence de la Vierge. Aussi, près de la margelle du puits et sur le perron a-t-il peint des anges chargés, sans doute, d'aider Marie dans le ménage de la Sainte Famille.

Sainte Catherine et sainte Barbe sont dessinées à la même échelle que les figures similaires de la miniature représentant « un groupe de vierges » dans le Grimani. Ce sont, à n'en pas douter, des copies fidèles ou des répliques.

Le bas d'un volet est occupé par des armes timbrées d'une crosse et supportées par deux anges ; la partie inférieure du second volet est décorée d'un bouton de rose, d'une pensée, etc.

MINIATURES DÉTACHÉES (N° 18555 BRITISH MUSEUM).

Le British Museum possède des pages détachées d'un ancien livre d'Heures (n° 18555) (1) d'une exécution très remarquable.

M. Thompson, qui a bien voulu nous les montrer, nous disait qu'il existait encore dans des collections privées en Angleterre plusieurs pages se rapportant au même manuscrit.

1° Au premier plan, on aperçoit trois dames de qualité

---

(1) Il résulte d'un renseignement dû à l'obligeance de M. M. Thompson, conservateur en chef au British Museum, que ces pages ont été achetées à MM. Boone, libraires, le 2 février 1852.

dans un potager. Le jardinier quitte la bêche, soulève son chapeau pour répondre à ses interlocutrices; à gauche, deux bûcherons abattent un arbre; plus loin on voit un chasseur suivi de lévriers et un autre qui franchit le pont-levis du château, jolie construction flamande du XVIe siècle; le fond et les arbres sont supérieurement traités.

2° La curée est la répétition du sujet qui existe dans les Heures de Chantilly (voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1885); elle fut copiée tout d'abord dans le bréviaire Grimani et plus tard dans le Hennessy. Dans le chef-d'œuvre de Pol de Limbourg et de ses frères, le fond est occupé par une forêt dominée par les hautes tours du donjon de Vincennes. Dans le Grimani, le décor du fond a changé : entre les branches dépouillées des arbres, on aperçoit un château d'une architecture plus récente (XVIe siècle), tandis que dans le Hennessy, l'enlumineur a en quelque manière répété la page du manuscrit de Saint-Marc. Dans la miniature du British Museum, le paysage a pris une autre forme : le château se dessine dans un fond bleuâtre, les arbres, d'une étude plus développée, offrent beaucoup de variété. Nous y avons remarqué des empâtements.

3° *La tonte*. Deux tondeurs assis sur l'herbe verte; une brebis est tondue, une autre va subir le même sort. Un berger dépouille une troisième de sa toison. Une petite chapelle renfermant une statuette de la Vierge est suspendue à un arbre. Au plan suivant, on voit une habitation devant laquelle sont attablés des gens; un bouquet d'arbres; un lointain bleuâtre et une rivière forment le fond.

4° *La fenaison*. Au premier plan, un chien qui dort. Un faucheur armé de la longue faulx travaille avec beaucoup

d'ardeur; il est suivi d'un compagnon; la faneuse est d'une attitude très bien saisie; on charge le foin. Dans le fond, on voit une ferme avec un toit de chaume, des arbres; un lointain bleuâtre, empâtement, couleur plus conventionnelle.

L'enlumineur a connu la fenaison faisant partie des miniatures des belles Heures de Chantilly qui a été reproduite dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1).

Ces peintures s'éloignent beaucoup de celles qui ont été décrites antérieurement, non tant par l'esprit que par le faire. L'artiste multiplie les empâtements; les couleurs n'ont pas l'éclat que l'on admire à juste titre dans les autres productions de l'école.

PETIT LIVRE D'HEURES DE FEU M. VERGAUWEN.

Ce manuscrit, haut de $0^{m}090$, large de $0^{m}065$, est rédigé entièrement en latin et date du premier tiers du XVI[e] siècle. Il provient selon toute vraisemblance d'un atelier de Bruges, car dans les fêtes doubles du calendrier on voit celles de Saint Donatien et de Sainte Potentienne qui étaient vénérés particulièrement dans cette ville.

Le manuscripteur, habile homme s'il en fut, a abandonné l'écriture courante et la gothique carrée et sa calligraphie peut rivaliser avec les plus belles impressions des Alde Manuce. Chaque ligne est légèrement soulignée d'un trait à l'encre rouge.

---

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, 1884, p. 126.

Le manuscrit ne contient que deux miniatures à pleine page, les autres varient de dimensions. Les quatre premières représentent les Évangélistes assis sur des nuages et accompagnés de leurs attributs respectifs.

Miniature formant cadre au passage suivant : « Passio domini Jesu-Christi secu(n)dum Johannes (sic) ». Cet entourage, d'un caractère tout moderne, consiste en un ruban noir relevé sur les bords de filets d'or et portant l'inscription suivante en lettres d'or : O BONE JESU O VILY (*sic*) DEI MISERE (*sic*) MEI. SA. Puis viennent les Heures du Saint-Esprit, l'office de la Sainte-Croix, celui de la Vierge. Chaque Heure débute par un D rustique s'enlevant sur des fonds gris-perle, rouge laque, bistre ou bleu. Le folio est entouré d'une marge fond jaune, fouetté d'or, sur lequel se détachent les fleurs favorites des enlumineurs : les roses, les œillets, les fleurs de pois, les bluets, les violettes, les pensées, etc. Des libellules, des papillons, des chenilles, etc., animent ces jolis motifs. Parfois un paon vient se promener au milieu de ces merveilles de finesse et de couleur.

En face de la messe de Notre-Dame se trouve une miniature représentant la Mère de Dieu tenant Jésus. Le divin Enfant caresse le menton de Marie. Un voile transparent couvre en partie la tête de la Vierge, dont la physionomie est d'une grande fraîcheur. On y retrouve, bien qu'affaiblie, cette grâce chaste et naïve que Memling excellait à donner à ses madones.

Les Psaumes de la Pénitence débutent par une miniature à pleine page représentant David implorant la miséricorde divine. Le roi prophète lève les yeux vers le ciel et tend les mains vers un ange qui lui apparaît du haut de la nue tenant

en mains trois flèches, symboles des fléaux dont Dieu donnait le choix à son serviteur coupable : la famine, la guerre et la peste. Le psalmiste choisit la peste, car dans sa pensée, il partageait au même degré que ses sujets le danger d'être atteint. David est vêtu avec un faste tout royal; il porte un manteau de brocart rouge avec des manches de soie bleu clair; ses épaules sont couvertes d'un camail d'hermine; il est coiffé d'une toque de fourrure et de soie rouge sur laquelle est posée une riche couronne d'orfévrerie. La tête du personnage est d'un beau caractère et rappelle d'une manière très frappante certaines têtes de l'arbre généalogique des rois de Portugal.

En face de cette miniature se présente un entourage de texte où est figuré un feu souterrain, sans doute celui du purgatoire, puisqu'on n'y retrouve aucun des hôtes habituels des enfers.

Les miniatures qui suivent précèdent uniformément des oraisons particulières.

Voici un saint personnage portant la crosse et coiffé de la mitre et dans l'attitude de la bénédiction. Puis c'est l'image du Sauveur du monde d'après le type en faveur dans nos écoles depuis Van Eyck jusqu'à Quentin Metzys : le Christ est représenté en buste, la tête ceinte d'un nimbe crucifère; il est vêtu d'une tunique rouge. Il bénit de la main droite; la main gauche repose sur un globe surmonté d'une croix.

Saint Augustin tient un cœur enflammé à genoux devant un autel. La Vierge porte l'Enfant Jésus, dont le type rappelle celui qui figure au premier compartiment du triptyque Stein, où elle est couronnée par deux anges.

Mater dolorosa en buste, une réplique ou une copie de la Vierge du Missel de Dixmude.

Dans l'image qui accompagne l'*oratio ad proprium angelum*, on voit un ange en buste et présenté de face. Il montre le ciel de la main droite et tient un sceptre dans la main gauche. Saint Michel, vu de face, tient en main une croix, la main gauche repose sur un glaive. Mentionnons les images en buste de Saint Jean-Baptiste, de Saint Jean-l'Évangéliste, des Saints Pierre et Paul, de Saint Jacques et de plusieurs apôtres. Saint Étienne, Saint Laurent, Saint Sébastien revêtu d'une armure dans le goût de la Renaissance et tenant en mains deux flèches, et enfin Saint Christophe.

Nous rencontrons des représentations de saints martyrs : l'un d'entre eux, vêtu d'une dalmatique, porte un corbeau sur un livre; puis Saint Nicolas accompagné d'enfants tonsurés; Saint François recevant les stigmates : cette image est remarquable par un profond sentiment de dévotion; Saint Antoine de Padoue portant l'Enfant Jésus agenouillé sur un livre.

Sainte Catherine, vêtue d'une taille de velours rouge et la gorge découverte; les cheveux, ramenés au-dessus de la nuque, sont maintenus au moyen d'un ruban; elle tient en mains une tour dorée. Cette figure rappelle la Bethsabée au bain du livre d'Heures de Hennessy. Pour terminer, citons un groupe de saintes avec leurs attributs; l'une d'elles tient une rose, une autre un livre ouvert.

La Sainte-Trinité, groupe à mi-corps. Le Père Éternel, vieillard aux traits vénérables, porte la mitre et le manteau de pourpre; il tient dans ses bras le corps inanimé de son

fils, tandis que le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, plane au-dessus de ce groupe.

A la prière pour les défunts, on voit un malade assisté dans ses derniers moments par un franciscain qui lui montre un crucifix, tandis que la femme du moribond se tient à son chevet.

Les considérations sur les fins dernières sont illustrées de petites images représentant la création de nos premiers parents, le jugement dernier et l'enfer. Cette dernière image est curieuse : des dragons vomissent de toutes parts des feux sinistres; un serpent se précipite sur un groupe de malheureux réprouvés; un diable, Lucifer peut-être, lutte corps à corps avec un damné.

Le cycle des images se clôt par une représentation de l'*Ecce homo :* un Juif met sur les épaules sanguinolentes de Jésus-Christ le manteau d'infamie. Cette peinture a une grande analogie, pour le style et la facture, avec les sujets similaires du livre d'Heures de Hennessy.

Au point de vue de l'imagerie de prix, on peut citer le manuscrit Vergauwen comme un petit chef-d'œuvre d'élégance et de finesse : les sujets sont sobrement composés et bien que peints dans une note éclatante, ils n'ont jamais un aspect criard. Ajoutez à cela que l'interprétation ne trahit ni lassitude ni négligence. Les têtes des personnages sont bien comprises et les attitudes sont empreintes d'aisance et de distinction. Nos artistes trouveraient dans ce manuscrit, comme dans nombre d'autres de la pléiade ganto-brugeoise, une mine féconde de modèles en harmonie avec le tempérament national et les légitimes exigences du sens chrétien.

LE LIVRE D'HEURES DE JEANNE LA FOLLE.

La bibliothèque du British Museum possède un manuscrit que l'on doit considérer comme antérieur au Grimani (1). En effet, ce livre d'Heures a été exécuté en 1497 pour Jeanne la Folle. C'est un bréviaire à l'usage des frères prêcheurs d'Espagne écrit sur un parchemin très fin et comprenant 523 feuillets de 9 1/8 et 6 1/4 pouces (anglais) (2).

Ce précieux manuscrit fut donné à la princesse précitée par don Francisco Roias, ainsi que le rappelle une inscription accompagnant les armes du gentilhomme espagnol (f° 437). Sur la feuille en face on voit les armes de la reine Isabelle et de ses deux enfants, don Juan et Jeanne, accompagnées de celles de leur mari et de leur femme respectifs.

Don Francisco Roias avait négocié les deux mariages et il avait probablement fait don du manuscrit à l'occasion des mariages des enfants, qui eurent lieu au mois d'avril 1497.

Ce manuscrit a été décoré par plusieurs artistes. Je me bornerai à attirer l'attention sur deux miniatures de valeur qui ont été reproduites dans une belle publication du British Museum.

L'Adoration des Mages. La Vierge assise, les yeux légèrement baissés, tient l'enfant, dont la figure est remarquable de beauté et de candeur. Saint Joseph ne rappelle pas le type d'homme avancé en âge si fort à la mode à cette époque, mais

---

(1) Comme je l'ai fait remarquer précédemment, certains points permettent d'assigner le commencement du XVIe siècle comme date de l'achèvement du Grimani.

(2) *The paleographical Society. Fac-similes of manuscripts and inscriptions edited by S.-A. Bond and S.-M. Thompson.* London, 1879-1882.

les traits d'un homme qui possède encore une certaine verdeur; la physionomie manque de noblesse sans être empreinte toutefois de vulgarité. Le roi mage agenouillé devant Jésus est un beau vieillard dont la figure respire une grande sincérité. L'expression est si juste que MM. Bond et Thompson sont tentés d'y voir un portrait, peut-être celui de don Francisco Roias.

Derrière ce personnage sont agenouillés les deux autres rois. Le roi d'Éthiopie est accompagné d'un serviteur également de couleur; à gauche on voit ce personnage à large barbe noire qu'on retrouve dans le tableau de Bruxelles, attribué à Van Eyck. (Voir le catalogue du Musée royal de peintures.) Deux petits anges, qui planent au-dessus de la Sainte-Famille, complètent cette scène. Le fond est occupé par une ruine où l'on remarque un foyer supporté par deux pieds-droits en manière de pilastre. Des herbes et des broussailles ont envahi la partie supérieure de la ruine.

A l'arrière-plan se profile sur une éminence un monument circulaire, le même qui est représenté dans la miniature du manuscrit de Dixmude et dans le tableau de Bruxelles. Quant à ce dernier, il reste toujours catalogué sous le nom de Van Eyck, avec lequel je ne pense pas qu'il ait rien de commun; il est de plusieurs générations postérieur à la mort de Van Eyck. Avec plusieurs critiques, et en particulier avec M. Hymans, je n'hésite pas à y voir un travail de la première époque de Gérard David. Au surplus, cette composition a de grandes affinités, par le style et le caractère des têtes, avec une composition du bréviaire Grimani : *l'Adoration des rois mages*.

La page du bréviaire de Jeanne la Folle pourrait, sans

trop de témérité, être attribuée à un maître s'inspirant des œuvres de Gérard David. Or, à cette époque nous ne voyons que deux maîtres en renom dans les Flandres : Gérard Horebout et Alexandre Bening, qui, l'un et l'autre, devaient connaître Gérard, le peintre le plus en vue depuis le décès de Memling. Pour ma part, je suis assez disposé à considérer les deux pages principales du manuscrit de Londres comme des œuvres sorties de l'atelier d'un maître de Bruges ou de Gand, peut-être de celui d'Alexandre Bening. Bien que contemporain et imitateur, sa personnalité s'accusait déjà nettement à cette époque.

La seconde miniature, *Saïnt Jean dans l'île de Pathmos*. L'Évangéliste est représenté assis sur le rivage de la mer, revêtu de cette robe pourpre dont l'école flamande aime tant à le vêtir ; il est occupé à composer l'*Apocalypse*. Son regard est levé vers le ciel, où se déroule une scène mystique.

MANUSCRITS EXÉCUTÉS POUR MARGUERITE D'AUTRICHE.

Parmi les œuvres qui ont été enluminées pour la tante de Charles-Quint, il faut citer tout d'abord un album musical qui repose à la bibliothèque royale à Bruxelles.

La décoration se compose de dessins à la plume et de miniatures proprement dites. L'une de celles-ci représente la Vierge tenant l'Enfant Jésus, l'autre l'archiduchesse Marguerite en prière. Ces peintures ont été exécutées avec une certaine coquetterie, mais ne décèlent pas un talent de premier ordre.

Quant aux dessins à la plume, ils consistent en initiales de grandes dimensions agrémentées de têtes bizarres dont

les unes ont les lèvres serrées au moyen d'un cadenas ou portent par exemple sur le nez d'énormes pincettes. Ce sont bien là des traits d'un dessinateur plein de verve et d'humour et qui accusent en tout cas un tempérament robuste. Ce qui nous ferait croire que la main qui a exécuté les miniatures n'a pas tracé ces étranges lettrines (1).

Après l'album, il convient de mentionner le manuscrit renfermant les Messes de Pierre de la Rue déposé aux archives de la ville de Malines.

Les peintures font grand effet car elles ont conservé en dépit des ans leur primitive fraîcheur. Seulement elles révèlent plutôt un décorateur habile qu'un artiste richement doué. On remarque dans les figures l'absence de toute distinction, et qui plus est, de toute variété dans les attitudes et les physionomies. Il y aurait même lieu de croire que l'artiste ne connaissait qu'une couple de types qu'il répétait à satiété.

Que ces enluminures renferment des réminiscences de l'école ganto-brugeoise, c'est indéniable. Leur auteur, qui est inconnu, nous semble à première vue appartenir à l'atelier des Flandres. Mais dans l'occurrence nous croyons qu'il serait plus sage d'admettre qu'il résidait dans le Brabant, là où les Messes de de la Rue ont dû être copiées.

Nous désignerons l'auteur des œuvres qui font l'objet du

---

(1) Il n'y a que deux miniatures à noter : la Vierge debout tenant l'Enfant Jésus; ses pieds reposent sur le croissant symbolique. Des angelots entourent la mère de Dieu, qui nous est représentée sous les traits d'une jeune femme. La seconde nous montre Marguerite à genoux sur son prie-Dieu. Ces miniatures ont été reproduites, entre autres, dans le *Belgisch Museum*, édité par Willems (1837).

présent chapitre sous le nom : *l'enlumineur des Messes de la Rue.*

Sa manière est assez personnelle que pour être remarquée dans la masse si considérable des anonymes. Et nous nous plaisons à croire que cette désignation pourra servir de point de repère aux chercheurs.

Parmi les peintures du manuscrit de Malines, l'Annonciation mérite une mention toute spéciale. Le geste de l'ange a grande analogie avec celui de la figure correspondante dans le sujet similaire représenté dans le Grimani. La Résurrection, du manuscrit de Malines, rappelle avec peu de bonheur le même sujet du Grimani. Quant au paysage, il est exécuté avec une extrême lourdeur. A cette catégorie appartiennent deux grands in-folio renfermant entre autres morceaux de musique des messes de Pierre de la Rue, que nous avons eu l'occasion de voir en 1887, à Vienne, dans la galerie d'Ambraes.

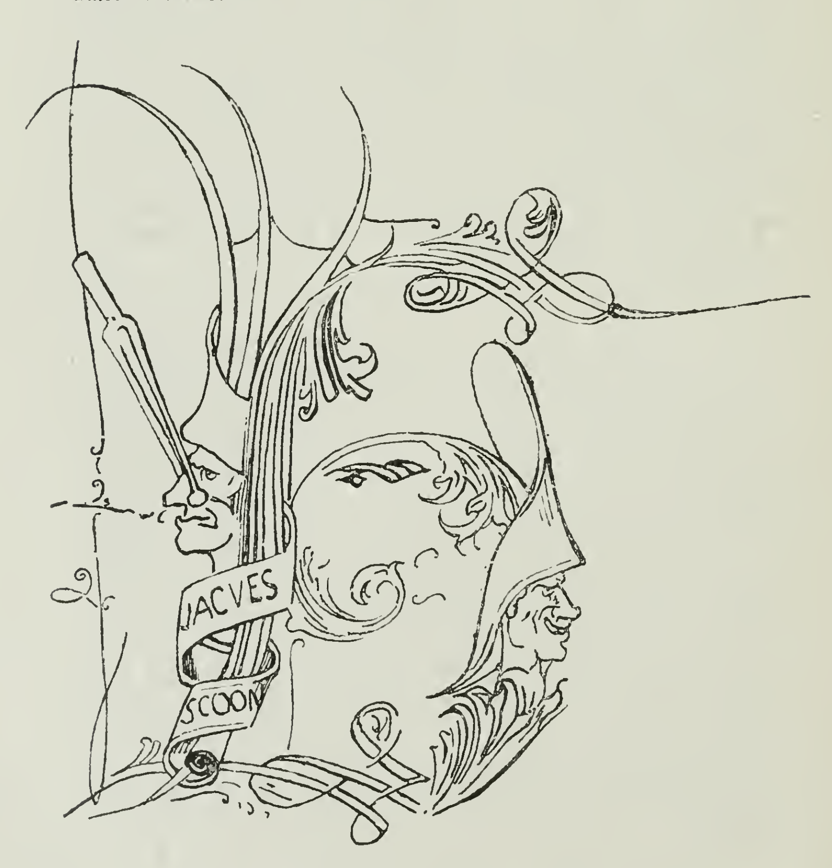
A la confection des lettrines, il se rattache également un intéressant problème, car l'une des lettrines du manuscrit de Malines porte l'inscription : JAQUES SCOON. Nous avons recherché, il y a plusieurs années, quelle pouvait être la valeur de cette prétendue dénomination. Est-ce un nom d'artiste ou celui d'une personnalité étrangère à l'art de l'enluminure ou de la calligraphie, par exemple un fou en titre d'office? L'avenir nous l'apprendra peut-être.

M. Edgard Baes a été intrigué lui aussi (1) par cette fameuse signature : les lettrines et les ornements, dit-il,

---

(1) *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie,* XXVIII, p. 164.

sont d'un artiste visiblement plus récent et signés Jacques Scoof, frère ou père de Jean Scoof, à qui, en 1514, le magistrat commanda le tableau du grand conseil de Malines. Cette ingénieuse hypothèse croule malheureusement par la base, car c'est Scoon et non Scoof qu'il faut lire. Nous possédons deux calques de la lettrine qui ne laissent à cet égard le moindre doute, ainsi que le lecteur pourra s'en rendre compte en jetant un coup d'œil sur la figure intercalée dans le texte.



M. Van Even a émis une autre hypothèse, mais qui, elle aussi, ne semble reposer sur aucune base sérieuse. Il se demande si le beau manuscrit des archives de Malines ne serait pas l'œuvre d'un enlumineur nommé Reineri. Cet artiste, qui travaillait à Malines dans le premier tiers du XVI[e] siècle, devait jouir d'un certain renom, car Marie Van Belle, miniaturiste, établie à Louvain, s'était engagée dans un contrat conclu avec Gérard van der Schaeft, abbé d'Averbode, à s'inspirer de ses travaux. Si l'on pouvait juger du maître par les produits d'un imitateur, on doit convenir que Reineri était un très habile homme ; mais cela ne suffit pas à lui restituer les peintures des manuscrits dont nous venons de nous occuper (1). La réserve s'impose d'autant plus que le travail de la miniaturiste de Louvain est conçu dans le genre décoratif qui régnait dans les Flandres et même dans le Brabant.

UNE ŒUVRE D'ANDRÉ BEAUNEVEU.

De récents travaux ont contribué singulièrement à mettre en relief la personnalité de cet artiste, qui a joui d'un crédit si considérable à la cour des rois de France. On le voit mener de front d'importants travaux de sculpture et l'exécution d'enluminures d'une finesse extrême. Aussi l'œuvre d'André Beauneveu mérite-t-il d'être étudié d'une manière toute spéciale, à raison de la diversité d'aspects qu'il présente.

En Beauneveu se manifestent, d'une part, un certain

(1) Voy. *Messager des sciences historiques*, 1876, E. Van Even, *Le missel de l'abbaye d'Averbode, écrit par François de Weerdt, de Malines, enluminé en* 1527, *par Marie Van Belle, de Louvain.*

attachement aux formes traditionnelles et, de l'autre, l'imitation scrupuleuse de la nature. Pour la représentation des sujets sacrés, tels que les mystères de la vie de Jésus-Christ, Beauneveu s'en tient de près aux données conventionnelles. En revanche, dans le portrait, il se montre un réaliste décidé et souvent très heureux. Sculpteur, il rend la physionomie de ses personnages en traits sobres et énergiques; enlumineur, il semble plus attaché aux types traditionnels. De là résultent la monotonie et le manque d'intérêt de certaines compositions. Mais, Beauneveu doit-il mêler à son sujet l'image d'un contemporain qu'il connaît personnellement, alors il reparaît avec tous ses moyens.

Charles V, roi de France, confia à Beauneveu l'exécution de son propre tombeau et de ceux de ses deux prédécesseurs. On constate dans ces monuments « un vigoureux individualisme et un magistral sentiment de la nature. Beauneveu était un artiste personnel entre tous. Il mettait, dit M. Louis Gonse, dans l'accent des têtes une conviction qui ne va pas sans une certaine lourdeur qui touche parfois à la trivialité, mais qui, lorsqu'on l'analyse, vous donne cette sensation de force, de grandeur et de vérité que seules possèdent les productions des grands anatomistes de la physionomie humaine ».

Il prélude avec Jean de Bruges à une évolution complète qu'il était réservé aux Van Eyck d'accomplir, en substituant partout aux types de convention des éléments nouveaux puisés dans l'étude de la nature. Le réalisme avait pénétré dans l'art par le portrait et, maître de la place, il substitue les figures impersonnelles de l'ancienne école par des images vraies empruntées à des milieux connus. Ignorer

dans l'œuvre de Beauneveu le dualisme auquel je fais allusion, ce serait méconnaître par là même le véritable caractère de cet artiste et les tendances de son époque. Il suffit, du reste, pour s'en convaincre, d'analyser une de ses miniatures, par exemple celle reproduite dans l'ouvrage de Mgr Dehaisnes, *l'Art chrétien en Flandre* (1). Le portrait du duc Jean de Berry se recommande à notre attention par une sincérité et une vigueur peu communes : les traits du prince français sont vulgaires, mais la vie circule sous l'épiderme et la vivacité du regard illumine la physionomie.

En revanche, les saints patrons qui accompagnent le donateur évoquent un monde moins réel et moins observé (2).

On retrouve des figures tout à fait analogues dans le magnifique antependium provenant de la cathédrale Saint-Just, à Narbonne, et consistant en grisailles exécutées sur soie blanche (3). Quant à l'élément réaliste, il est représenté

---

(1) Ce manuscrit, l'un des plus beaux qu'ait possédé le fastueux duc de Berry, renferme des miniatures moins belles, décelant une autre main. C'est, en tout cas, d'un éclectique. Diverses opinions ont été émises sur celui qui les a exécutées. Mais ce n'est pas la place de parler de ces conjectures.

(2) Mgr Dehaisnes constate indirectement ce dualisme, mais il l'attribue à une autre cause.

« Les miniatures de ces deux manuscrits, qui sont aujourd'hui conservés l'un à la Bibliothèque nationale de Paris et l'autre à la Bibliothèque royale de Bruxelles, présentent le naturalisme, la vigueur et le caractère personnel de l'auteur des tombeaux de Saint-Denis, dont nous avons parlé plus haut ; toutefois on y trouve une élégance qui semble indiquer qu'une influence avait été exercée sur André Beauneveu par le milieu français dans lequel il se trouvait. On pourrait dire de ce maître que vers la fin de sa vie il était devenu, pour nous servir d'une expression employée aujourd'hui, un artiste franco-flamand. » Voir *Bull. des Acad. roy.*, 3e série, XXIII, no 6, 1892.

(3) Cet antependium a près de 3 mètres de longueur et 80 centimètres de hauteur.

par les portraits de Charles V, roi de France, et de la reine, sa femme.

« La composition, dit M. Gonse, entourée et divisée par des compositions d'architecture ogivale, représente les principales scènes de la Passion : le Baiser de Judas, la Flagellation, le Portement de croix, la Crucifixion, la Mise au tombeau, etc. Au centre on voit les figures agenouillées de Charles V et de Jeanne de Bourbon. Ici le doute n'est plus permis. Il suffit de comparer avec un peu d'attention les têtes des personnages, le caractère de l'ornementation, les accents très particuliers de l'exécution, avec quatre grandes figures de prophètes du psautier de la bibliothèque nationale, qui sont authentiquées comme œuvres de Beauneveu par l'inventaire du duc de Berry, écrit en 1402 : c'est bien la même main dans les deux œuvres, et nous n'hésitons pas un instant à attribuer le merveilleux parement de Narbonne à l'artiste qui travaillait alors pour Charles V, à André Beauneveu. »

Il me coûte d'autant moins de souscrire à l'attribution de l'éminent directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, qu'il y a quelques années déjà j'avais cru reconnaître dans les grisailles du Louvre la manière de Beauneveu. Les recherches que j'ai été amené à faire depuis lors m'ont confirmé dans ce sentiment. Il m'est particulièrement agréable de constater que M. Gonse, qui ignorait vraisemblablement cette restitution déjà ancienne, est venu la confirmer de tout le poids qui s'attache à ses jugements. Voici en quels termes je m'exprimai à cet égard, en 1886, au Congrès de Namur :

« Un devant d'autel en soie blanche, provenant de la cathédrale de Narbonne et actuellement au Louvre, est un

travail de Beauneveu. Cette œuvre remarquable, présent du roi de France Charles V, donne le portrait de ce dernier et de la reine. Comme point de comparaison, j'ai pris deux grisailles que Beauneveu a faites pour le compte de Jean de Berry et qui se trouvent à la Bibliothèque royale (1). »

LE MANUSCRIT DE LA CHRONIQUE DE BRANDON, CONSERVÉ A LA BIBLIOTHÈQUE ROYALE.

Parmi les manuscrits de valeur qui ont été acquis, en 1888, de la bibliothèque de Cheltenham par les soins de feu le regretté M. Ruelens pour le compte du Gouvernement belge, il faut citer une chronique de Brandon (2).

Jean Brandon naquit à Hontenesse, au nord d'Hulst, dans l'ancienne Flandre impériale, et mourut au refuge de l'abbaye des Dunes, à Bruges, le 13 juillet 1428.

Envoyé à Paris afin de se perfectionner dans les lettres et la théologie, il y passa plusieurs années et en revint avec une prédilection marquée pour les études historiques. Sa chronique, intitulée *Chronodromon seu cursus temporum*, va depuis le commencement du monde jusqu'en 1414. Il y avait déjà une copie de la troisième partie à la Bibliothèque royale de Bruxelles, provenant de l'abbaye de Saint-Pierre, à Gand. On cite aussi des copies du *Chronodromon* à la bibliothèque de l'abbaye Saint-Bertin, à Saint-Omer, au collège d'Arras, à Louvain et à l'abbaye des Dunes, avant sa destruction par les Gueux de mer. (Voir Biographie nationale.)

---

(1) *Compte rendu des travaux du Congrès tenu à Namur les* 17-19 *août* 1886.
(2) Cette bibliothèque appartenait au Baronnet sir Thomas Philippes.

L'exemplaire qui nous occupe appartient à la fin du xv[e] ou aux premières années du xvi[e] siècle; il se recommande à notre attention par la netteté de l'écriture, une gothique cursive.

Quant à l'ornementation, bien que peu prodiguée, elle ne laisse pas cependant d'offrir le plus grand intérêt pour l'histoire de l'enluminure dans nos contrées. Les miniatures sont l'œuvre d'un artiste appartenant à l'école ganto-brugeoise; elles présentent même les plus grandes analogies avec le *Catholicon* de Saint Augustin, dont nous nous sommes occupé naguère. Cette parenté s'affirme par tant de points que l'idée d'une origine commune ne nous semble pas devoir être mise en doute. Ce serait donc le second travail qui serait restitué à Jean Van der Moere (1).

La *Chronique* de Brandon comprend trois volumes. Il n'entre pas dans notre plan de nous arrêter au texte. Nous nous bornerons donc à signaler les peintures qui s'y trouvent.

Le haut de la page à gauche est occupé par une miniature représentant un moine vêtu de noir, qui écrit sur un pupitre disposé en angle droit. Les boiseries sont formées de panneaux ornés de feuilles de parchemin; derrière le personnage pend une draperie rouge avec des dessins dorés. C'est apparemment un dosseret placé là pour mettre la figure en relief. La cellule du religieux est éclairée par une fenêtre étroite. L'encadrement marginal est d'une grande richesse et d'un goût exquis. Sur un champ gris-bleu se détachent de capricieux rinceaux au ton bronzé, se mêlant avec des roses, des œillets, des fleurs de pois, des myosotis, etc.

---

(1) Voir notre étude sur Jean Van der Moere, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, t. XXV (1886).

A la marge inférieure, une miniature nous montre un pieux ecclésiastique vêtu d'une soutane rouge et d'un surplis blanc, l'aumusse sur le bras, agenouillé devant Saint Nicolas. L'évêque de Myre se courbe vers le cuvier, dont il vient de faire sortir les enfants grâce à l'efficacité de son intercession. A l'encadrement est suspendu un blason d'azur aux trois feuilles de vigne d'or. Ce sujet nous est présenté dans une salle ouverte supportée par des colonnes et d'où l'œil embrasse un calme et agreste paysage.

La miniature initiale du second volume nous représente un moine devant un pupitre tournant et assis dans une *chaière*, dont le haut dossier se termine par une triple ogive. Le siège, en chêne sculpté, se détache sur un dosseret bleu décoré de fleurs de lis d'or.

L'auteur ou le manuscripteur est occupé à tailler sa plume avec une placidité toute en harmonie avec la devise *equo animo,* accompagnant l'écu d'azur avec *trois feuilles de vigne* suspendu à une des parois de la salle. Une lumière discrète arrive par une grande fenêtre donnant sur la cour intérieure du cloître.

On aperçoit des rayons protégés d'habitude par une courtine et sur lesquels sont rangés des boîtes, des fioles, des pots de pharmacie, des livres aux reliures éclatantes. L'encadrement marginal est de couleur mordoré, sur lequel s'enlèvent des branches de rosier fleuri, des chardons, des marguerites, des pensées, des œillets et des myosotis.

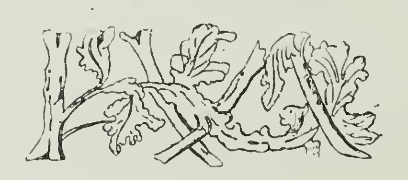
Au verso se trouve une miniature représentant la Nativité de J.-C. Marie, vue de profil, est agenouillée, les mains jointes, à droite de l'Enfant Jésus couché dans une crèche, derrière laquelle sont étendus le bœuf et l'âne. A l'avant-plan,

trois angelots adorent le Dieu fait homme. Dans le fond, on remarque trois bergers qui assistent émerveillés à ce spectacle sans exemple. L'un d'eux se penche, comme s'il voulait contempler de plus près le Sauveur du monde.

Par les jours de la masure où se passe cette scène, on aperçoit une petite ville dans le lointain. Cette composition naïve est peinte dans une note calme d'une grande finesse et partant empreinte d'un charme réel.

La miniature qui se trouve au premier folio du troisième volume met de nouveau en scène un moine dans sa cellule, assis devant son pupitre et occupé à tailler sa plume. La draperie rose qui tombe derrière le siège donne beaucoup de relief à la physionomie du personnage aux yeux à fleur de tête. Il y a tout lieu même de supposer que l'enlumineur a songé à portraire un de ses contemporains. En tout cas, ce n'est pas une figure de convention. La salle est éclairée par une fenêtre et la porte laisse voir le cloître.

L'encadrement couleur bronze sert de fond à des iris, à des fleurs de pois, à des roses, à d'élégants papillons, à des branchages gris, clair rosé, qui, dans l'occurrence, remplissent plusieurs fonctions : les uns posés en sautoir servent de chevalet à l'écu armorié décrit plus haut; les autres semblent constituer un monogramme. Peut-être est-on en droit d'y voir les lettres I, N, V, soit divers éléments du prénom et du nom de Ian Van der Moere.



Sur le même folio, on voit une miniature représentant Charlemagne debout portant l'armure, le front ceint d'un diadème impérial.

Il tient un sceptre de la main droite et de la gauche un globe.

Il est revêtu d'un grand manteau bleu semé de fleurs de lis d'or. Cette figure s'enlève sur une draperie rouge.

Comme le lecteur en aura fait la remarque, Van der Moere n'a pas un très grand choix de sujets, mais il sait en varier l'exécution avec talent. Aucun des moines, savants ou simples transcripteurs, ne ressemble à son confrère. A chacun d'eux Van der Moere réussit à donner des attitudes, des expressions si bien caractérisées qu'il semble les avoir portraits sur le vif. Les intérieurs sont habilement disposés et, de plus, il les a littéralement illuminés, grâce à quelques notes chaudes obtenues au moyen de claires draperies et de rayons de lumière tamisés par les vitraux.

Comme décorateur, l'artiste gantois ne le cède à aucun de ses émules qui ont enrichi les somptueux manuscrits si admirés de nos jours.

Il a été, du reste, comme nous le faisions déjà remarquer en 1886, un des premiers à tirer parti de cette ornementation florale sur fond de couleur dans laquelle les Flamands excellèrent à un si haut degré.

C'est ainsi que les entourages du *Chronodromon*, comme ceux du *Catholicon* de Saint Augustin, peuvent être comparés, sans préjudice pour notre maître, aux décorations du *Boèce* de la Bibliothèque nationale de Paris, dû, comme on le sait, au pinceau d'Alexandre Bening.

A PROPOS DE GÉRARD HOREBOUT.

Dans nos considérations sur les Horebout (1), nous nous sommes refusé d'accepter comme définitive l'argumentation de M. Harzen. Si ingénieuse qu'elle soit, elle ne repose que sur une hypothèse.

De ce que Gérard Horebout a exécuté des travaux d'enluminure pour Marguerite d'Autriche, il ne s'ensuit pas qu'un livre illustré ayant appartenu à cette princesse doive nécessairement être l'œuvre de l'artiste gantois.

Il restait une incertitude, car le point de départ, le document précis, manquait. Or, cet élément, qui avait fait défaut jusqu'à ce jour, il nous a été donné, ce nous semble, de le découvrir, après de longues recherches, là où l'on s'attendait le moins à le rencontrer.

Un jour, en feuilletant l'ouvrage de M. le professeur Knackfuss, intitulé *Die Deutsche Kunstgeschichte*, notre attention fut attirée sur deux gravures reproduisant deux miniatures conservées à la bibliothèque de Cassel (Allemagne). L'une représente Sainte Catherine, l'autre Saint Christophe. Or, ces deux peintures portent le monogramme HB, que M. le professeur Knackfuss restitue à Hans Brosamer (2). Il est manifeste que ces deux peintures n'ont rien de commun avec les productions de l'ancienne école allemande, mais qu'elles émanent d'un atelier ganto-brugeois.

Au surplus, elles offrent de frappantes analogies de style et de facture avec deux pages du Bréviaire Grimani.

(1) Voir *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, 1890, p. 279 et suiv.
(2) Hans Brosamer, peintre graveur, né à Fulda en 1506, mort vers 1550.

Notre premier soin fut de nous mettre en rapport avec M. le professeur Knackfuss, qui voulut bien, au mois d'octobre 1893, de retour d'un long voyage, nous donner des renseignements très circonstanciés sur les miniatures. De notre côté, nous poursuivîmes nos recherches.

Le monogramme HB, formé de deux lettres importantes d'un même nom, ainsi que le prouve la barre horizontale, qui est le signe de l'abbréviation, ne peut correspondre d'une manière vraisemblable qu'au nom de HoreBout. Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir les listes des artistes gantobrugeois consignées dans leurs ouvrages.

Les miniatures de Cassel offrent non seulement de grandes analogies avec le Bréviaire Grimani, mais encore avec l'*Hortulus anime christiane*, exécuté pour Marguerite d'Autriche (1).

A quel Horebout faut-il restituer les miniatures de Cassel? C'est, sans aucun doute, à l'artiste qui a collaboré au Grimani et à l'Hortulus, à Gérard Horebout, de Gand. Ainsi se trouve établie jusqu'à présent, en ce point seulement, l'assertion de Marc-Antoine (l'anonyme de Morelli), qui attribuait l'exécution du Grimani à Memling (2), à *Gérard de Gand* et à Liévin d'Anvers. D'autre part, comme nous l'avons dit, la parenté du Grimani avec l'Hortulus de Vienne est manifeste.

---

(1) M. De Busscher, *Recherche sur les peintres et sculpteurs gantois à Gand aux* XVIe, XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, pp. 257 à 366. — *Le Beffroi*, publié sous la direction de M. J. Weale, I-V. — Voir également M. Van de Casteele, *Annales de la Société d'Émulation pour l'histoire des antiquités de la Flandre*, série IV, vol. III, p. 258.

(2) M. Paul Durrieu voit une confusion avec le nom de Bening. Hypothèse très plausible.

Des objections nous ont été faites par M. Th. de Raadt. Cette conclusion, objecte-t-il, est invraisemblable : 1° Parce que, en règle générale, les artistes ne négligeaient pas l'emploi de leur prénom aux xve et xvie siècles. Nous avons répondu : nombreuses sont les exceptions chez les Allemands, les Flamands et les Italiens. 2° Le rapprochement de la lettre HB est également invraisemblable.

Que dire des artistes comme Rombauts, Craesbecke, etc., qui ont écrit abréviativement leur nom en prenant l'initiale et une lettre dans le corps du mot. On trouvera ces discussions avec d'amples détails dans les *Annales de la Société d'archéologie*, 1894, et dans la *Revue de l'Art chrétien* de la même année. On trouvera dans les mêmes volumes les réponses de M. de Raadt.

Deux mots sur les miniatures de Cassel, qui sont placées actuellement dans des cadres; grâce à l'obligeance de M. le bibliothécaire Lohmeyer il nous a été loisible de les examiner et de les étudier plusieurs heures de suite.

Elles faisaient partie du livre d'Heures du duc Jean-Albert de Mecklembourg, lequel fut formé en 1539 des livres d'Heures du cardinal-archevêque de Mayence Albert II, margrave de Brandebourg, et de celui du prévôt (Probst) Melchior Pfinzig, de Nuremberg. Il contenait quarante-quatre feuillets, dont l'un, d'après une remarque de Guillaume Grimm, avait déjà été arraché en 1817. Trente-six des plus remarquables furent, sur la proposition de Bernhardi, placées dans des cadres de 1 à 29 et de 31 à 37, et ceux-ci renfermés dans une petite armoire. Un certain nombre de pages ont été exécutées par Nicolas Glockendon et Hans-Sébastien Beham.

Il nous a été impossible d'apprendre ou de constater dans les inventaires mis à notre disposition de quel livre provenaient les miniatures. Celles qui reproduisent les armes du cardinal de Brandebourg sont exécutées par des mains allemandes. Le célèbre prélat connaissait et appréciait les enlumineurs, ainsi que le lecteur a pu le constater (voir à propos de son livre d'Heures, actuellement en Amérique). D'autre part, la réputation des Horebout devait être bien établie à Nuremberg, attendu qu'Albert Dürer avait eu l'occasion d'apprécier leur talent; de retour des Pays-Bas, il a pu procurer à son concitoyen Pfinzig un livre d'Heures exécuté dans l'atelier de l'artiste gantois.

Il va de soi que nous n'aborderons pas l'examen des miniatures sorties des mains de Glockendon et de Hans-Sébastien Beham. Il nous suffira de donner quelques renseignements (voir la première livraison de 1894 de la *Revue de l'Art chrétien*, où nous avons donné tous nos rapprochements à l'appui de notre thèse).

Nous nous bornerons à relever un fait : la similitude de composition qui existe entre la Vierge du diptyque de Liévin Hugenois, conservé actuellement chez le baron Adolphe de Rothschild et la Vierge du bréviaire Grimani (voir Album de Zanotto, pl. 109).

Or, l'on sait les motifs plausibles qui font voir dans le diptyque en question une œuvre de Gérard Horebout. Il est de fait que cette peinture est traitée comme une miniature.

LES HEURES WEINGÄRTNER.

Ce manuscrit, qui nous a été donné d'étudier à loisir, grâce à l'obligeance de M. Köhler, professeur au gymnase

de Nuremberg, constitue une des productions les plus intéressantes de l'école ganto-brugeoise.

Sans nul doute, il se rattache au cycle du Grimani, mais il semble que plusieurs années déjà se soient écoulées entre l'achèvement du manuscrit de saint Marc et l'exécution des Heures Weingärtner.

Pour l'écriture, ce dernier manuscrit peut être placé à côté du livre d'Heures Vergauwen, encore que ce dernier soit d'une calligraphie plus parfaite. Les miniatures, en revanche, nous paraissent d'une exécution plus serrée et revêtent à certains endroits un cachet de rare élégance.

Les Heures Weingärtner nous sont arrivées en assez bon état de conservation. Malheureusement, quelques miniatures ont été arrachées. Actuellement, le manuscrit comprend encore 185 folios d'un vélin d'une grande finesse.

Le texte se compose d'une partie de l'Évangile selon saint Jean : *In principio erat verbum*, et du texte de la Passion d'après le même apôtre, des Heures de Notre-Dame, des Heures de la Croix, des Vigiles des Morts, des Sept Psaumes de la Pénitence et des Oraisons : *Deus a quo sancta desideria recta* et *Domine Jesu-Christe adoro te in cruce*, et d'oraisons en l'honneur de plusieurs saints.

Nous n'avons remarqué aucune donnée dans le texte de nature à nous renseigner sur le propriétaire primitif du manuscrit. Le transcripteur s'est borné à désigner le fidèle par la seule lettre N.

Le calendrier indique une provenance flamande. Mentionnons quelques noms de saints : Éleuthère, Donat, Côme et Damien, saints Bavon, Lambert, sainte Potentienne, sainte Praxède, etc. Les litanies des saints contiennent la mention

de sainte Renelde, qui a, comme on le sait, son sanctuaire à Saintes, à quelques kilomètres de Bruxelles.

La présence de ce nom avait même amené M. Köhler à supposer que le manuscrit était d'origine bruxelloise. Selon toutes apparences il se rattache très intimement au groupe ganto-brugeois personnifié par le Grimani. Du reste, le calendrier ne livre que des indices de second ordre, car le manuscripteur se servait des modèles dont il disposait, et rien ne s'oppose que, travaillant à Bruges, il n'ait copié le calendrier du premier livre liturgique qui lui soit tombé sous la main ou qui lui fut imposé.

Le manuscrit Weingärtner remonte, au plus tôt, à la fin du premier tiers du XVIe siècle, comme l'écriture adoptée par le manuscripteur nous autorise à l'admettre.

Chaque mois du calendrier est orné de deux peintures formant cadre et ayant trait aux occupations ou aux divertissements propres aux diverses époques de l'année. Tous ces sujets sont traités avec tant de justesse et de vraisemblance qu'ils pourraient être soumis à un notable agrandissement sans rien perdre de leurs charmes.

Mois de janvier. — 1. La neige a envahi tout le paysage. A droite, au premier plan, une mare d'eau et un arbre; un chien court dans la direction d'un porteur de sac. Ce dernier est précédé d'un garçon qui va porter son grain à moudre au moulin à vent juché sur une butte élevée et dans l'intérieur duquel on aperçoit le meunier.

2. Hommes et femmes font cercle autour d'un feu qu'on vient d'allumer dans la campagne désolée par la neige. Des corbeaux volent ou cherchent leur provende. Un paysan se dirige vers ce foyer improvisé. Un autre emporte une charge

de bois de la maison, dont la porte entr'ouverte nous laisse voir la ménagère.

Mois de février. — 3. Site rocheux. Au sommet d'une masse escarpée se dresse un château, auquel donne accès un étroit sentier, dans lequel s'engage un cavalier. Ce dernier est suivi de deux manants portant chacun une perche.

4. Travail dans la vigne. Deux hommes sont occupés à attacher des plants aux échalas; plus loin, un vigneron en fixe un en terre. On remarque un poulailler d'une forme pittoresque, consistant en une petite maisonnette portée sur un pilier. L'arrière-plan est occupé par un rocher couronné d'un château fort.

Mois de mars. — 5. Des bûcherons travaillent dans la forêt. L'un d'eux fractionne au moyen de sa cognée les branches qu'un compagnon détache du tronc de l'arbre sur lequel il est juché; un autre est en train de lier un fagot.

6. Un jardinier abandonne un instant sa tâche pour s'adresser à son aide, qui continue à bêcher. Au second plan, on aperçoit, appuyé sur un mur de clôture, le propriétaire du jardin, coiffé d'une toque rouge; près de lui se tiennent une dame et une jeune fille.

Mois d'avril. — 7. Dans un site montueux, un berger conduit ses moutons, qui s'en vont trois par trois, comme des écoliers des mieux disciplinés. Un agneau s'attache à sa mère pour téter. Une vache s'échappe d'une métairie, qui est située à droite. Dans le lointain on découvre un passant muni d'une gaule et sur une légère éminence un berger entouré de son troupeau.

8. Deux vaches broutent l'herbe d'une prairie émaillée

de fleurs; une femme à genoux est occupée à traire. Au deuxième plan, à droite, une vache se désaltère à une mare; plus loin apparaissent deux maisons rustiques, et enfin des rochers ferment l'horizon.

Mois de mai. — 9. Un cavalier habillé de rouge et montant une blanche haquenée amène en croupe une gente dame gracieusement parée.

Un chien franchit pour rejoindre ses maîtres un ponceau voûté en briques.

10. Une dame vêtue d'une jupe rouge et portant une coiffe noire est assise sur l'herbe d'une prairie accidentée; à ses côtés, un personnage vêtu d'un justaucorps bleu à manches rouges s'accompagne du luth. A la lisière d'un bois se trouvent une dame et trois personnages et dans le lointain se dessine la silhouette d'un château.

Mois de juin. — 11. Un tondeur assis sur l'herbe dépouille un mouton de sa toison et dépose les flocons de laine dans une grande corbeille; près de lui un mouton déjà tondu se remet à brouter. Au second plan, un berger arrive avec son troupeau. Au fond du paysage se déroule une verte prairie.

12. Un tondeur. Deux moutons paissent. La gauche est occupée par un paysage montueux. Des oies s'en vont à la pâture. On voit au dernier plan une maison avec un toit rustique.

Mois de juillet. — 13. A gauche, un homme charge le foin sur une charrette attelée de deux chevaux. A droite, une femme est occupée à faner. Au second plan à gauche se trouvent de rustiques habitations; un clayonnage enclot la prairie qui forme le fond du paysage.

14. Deux hommes fauchent. L'un vu de trois quarts, l'autre du dos. Plus loin, on aperçoit une ménagère portant un panier sur la tête; au plan suivant, une maisonnette entourée d'un bosquet. Un site montueux complète ce petit tableau.

Mois d'août. — 15. Deux hommes font la moisson en se servant de la faux courte encore en usage chez nos *piqueteurs*.

16. Un ouvrier conduit une charrette traînée par deux chevaux. Il est à califourchon sur l'un d'eux et fouette vigoureusement sa monture. Un homme portant une fourche à deux dents suit le véhicule.

Mois de septembre. — 17. Au premier plan, à gauche, un homme conduit deux chevaux traînant une herse. Plus avant un semeur arpente les sillons en jetant le grain.

18. La glandée : un porcher est adossé à un arbre; un autre abat des glands pour son avide troupeau. A droite, derrière la colline, émerge la flèche d'un rustique sanctuaire.

Mois d'octobre. — 19. La cueillette du raisin. Fait intéressant : la scène se passe dans une rue d'une vieille cité flamande. Un homme cueille des grappes de raisins à une treille disposée en manière de toit et adossée à la façade d'une maison à pignon aigu. Une femme placée au-dessous de l'échelle reçoit dans le tablier qu'elle tend par devers elle les grappes qui lui sont jetées. A droite, un garçon suivi d'un chien se dirige vers le groupe qui vient d'être décrit.

20. Le soleil se couche : un troupeau de bœufs aux cornes effilées, conduit par trois bouviers, passe par un chemin sur le bord duquel est plantée une croix. Dans le lointain se dessine une ville entourée de remparts.

Mois de novembre. — 21. Un paysan bat son blé dans une grange, devant laquelle se dressent des arbres dépouillés de feuilles; des oiseaux picorent avec avidité.

22. A gauche, un arbre et une clôture rustique. Deux femmes se rendent à la ville, qu'on aperçoit dans le lointain montueux et bleuâtre, l'une en cotillon rouge et la robe retroussée portant sur la tête un panier en osier à claire-voie renfermant quelque volaille; derrière un pli de terrain on découvre encore d'autres passants.

Mois de décembre. — 23. A la lisière d'un bois, un veneur attend de pied ferme l'épieu à la main un énorme sanglier poursuivi par un lévrier blanc. On aperçoit au second plan un cavalier, plus avant des veneurs et à l'arrière-plan les édifices d'une ville.

24. Cette peinture est, en quelque manière, un épisode de la scène précédente. Un veneur tenant en main une hallebarde souffle du cor à pleins poumons; il est précédé d'un lévrier et d'un basset.

Abordons maintenant la description du livre d'Heures proprement dit : Initium évangelii (secundum) joanem (sic): *In principio erat verbum.*

L'encadrement marginal est formé par des fleurs s'enlevant sur un fond d'or. En haut, à gauche, se trouve une miniature représentant Saint Jean sous les traits d'un jeune homme imberbe. Il est assis sur le rivage de l'île de Pathmos, où il s'était retiré après son martyre à la *Porte latine.* Il est vêtu d'une robe de couleur pourpre, qui se développe autour de lui avec une ampleur pleine d'élégance; des rehauts d'or marquent les lumières. L'aigle qui l'accompagne entr'ouvre ses ailes puissantes; le saint décrit la bête

apocalyptique aux sept têtes qui vient de lui apparaître dans les cieux.

F° 29. *Passio* dni (domini) nri (nostri) ihu (Jhesu) XI (Christi) secundu(m) Johannem.

F° 29 verso. Marie, vêtue d'un ample manteau bleu, est agenouillée à son prie-Dieu, les mains jointes posées sur son livre. L'ange Gabriel se montre à ses yeux sous l'aspect d'un jeune adolescent vêtu d'une chape de drap d'or avec revers de soie verte. Il tient un sceptre et montre le ciel de la main gauche, indiquant à Marie, qui détourne lentement la tête, qu'il lui parle au nom du Très Haut.

Au-dessus de Marie plane le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe; à terre on remarque un petit sac rouge et une corbeille à ouvrage.

Un dais en pierre blanche sculptée dans le style en vogue dans le Brabant et dans les Flandres à la fin du xve siècle, sert de couronnement à cette page d'une exécution à la fois délicate et gracieuse.

Cette composition est conforme, à quelques détails près, à une peinture du Grimani. Peut-être la page des Heures Weingärtner l'emporte-t-elle sur celle-là en fini et en distinction.

F° 30. *Incipiunt hore de nra* (nostra) *dna* (domina) *ad usum romane ecclesie.*

L'encadrement à fond d'or est décoré de fleurs; en bas est représentée une dame assise et tenant une banderole.

Un grand D initial, dans le goût rustique, s'enlève sur un fond bleu entouré d'une moulure simulant un cadre en bois doré. Chaque heure canoniale débute par la même lettre présentée avec un luxe égal.

F° 63. *La nativité.* A gauche, Marie entièrement vêtue en bleu est agenouillée, les mains jointes devant l'Enfant Jésus posé sur un coin de son manteau. A droite, également à genoux, Saint Joseph, en long vêtement rouge, entr'ouvre doucement les bras et contemple dans un pieux ravissement le frêle Enfant qui sera désormais confié à ses soins. Au second plan, le bœuf est étendu sur le sol; l'âne broute les feuilles desséchées d'un arbuste dont les branches pendent à l'intérieur de l'habitation en ruines. Au-dessus de cette scène planent deux anges habillés en rose et en bleu. A gauche, on découvre sur la colline des bergers gardant leurs troupeaux.

F° 68. *La bonne nouvelle annoncée aux bergers.* Un ange déchirant les sombres voiles de la nuit apparaît dans l'éclat d'une gloire irradiante. Un des pasteurs, un genou en terre, et s'appuyant de la main droite, met la main gauche devant les yeux, tant il est ébloui par l'apparition céleste; un autre pasteur resté debout met son chapeau devant les yeux.

Cette page se distingue par la beauté du dessin et l'éclat du coloris; la composition est marquée au coin de l'observation la plus juste.

F° 69 recto. *Ad tertiam* : l'encadrement en partie couleur laque, en partie couleur jaune, sert de fond au texte suivant : GLORIA IN EXCELCIS (*sic*) DEO ET IN TERRA PAX OMNIBUS (HOMINIBUS); en bas de la page une scène rustique : des bergers se livrent, au son du biniou, aux charmes d'une danse animée.

F° 72. *Ad sextam.* Adoration des Mages.

Marie, vêtue d'une robe et d'un manteau bleus et portant une coiffe relevée par un nimbe circulaire, est assise sur un trône rose; elle présente son divin Enfant à l'adoration d'un

des mages, vieillard vénérable enveloppé d'une houppelande rouge bordée de fourrure ; celui-ci dépose un baiser respectueux sur les pieds du divin Enfant avant de lui offrir la coupe renfermant l'encens. Près de ce vieillard est également agenouillé un second mage. Il porte un justaucorps bleu recouvert d'une lévite en drap d'or. Dans l'angle droit est posée une table ronde où se trouvent une pomme et une écuelle avec de la bouillie.

Au second plan, à droite, le roi d'Ethiopie accompagné de sa suite, se dirige vers le groupe qui vient d'être décrit. Il porte une tunique bleu-clair pourvue de manches vertes ; il a en main un chapeau rouge écarlate rehaussé d'une couronne.

La miniature est calquée en quelque manière sur une page du beau manuscrit de l'*Hortulus anime christiane* (1). L'attitude de la Vierge, celle des rois agenouillés sont identiques ; seulement dans le manuscrit de Vienne, Saint Joseph est représenté aux côtés de Marie et la suite des mages adorateurs est plus nombreuse. Dans l'*Hortulus*, l'encadrement renferme la vue d'une église gothique et d'un escalier conduisant à un souterrain ou plutôt à une crypte.

F° 76. *La Présentation de Jésus-Christ au temple.* Siméon apparaît debout sous un dais conique d'où tombent de grandes draperies, devant un autel supporté par quatre colonnes. Ce saint vieillard est coiffé d'une sorte de clémentine et porte un vêtement jaune à manches bleues.

F° 77. *Ad Vesperas.* L'entourage de la page consiste en fleurs et en oiseaux se détachant sur un fond d'or.

---

(1) *K.K. Hofbibliothek*, cad. 2706, f° 304.

La Fuite en Égypte. Au premier plan, saint Joseph, vêtu d'une tunique gris-bleu et d'un manteau rouge, porte tout en guidant l'âne un paquet de hardes passé à un bâton. Marie entoure le Divin Enfant des plis de ses longs vêtements. Au second plan s'élève une montagne en partie couverte d'arbres et où paissent des cerfs. Dans le lointain, l'œil s'arrête sur des personnages aux proportions miscroscopiques. Ce sont, sans doute, les soldats d'Hérode lancés à la poursuite de la Sainte-Famille.

F° 88. *Ad Completorium.* Ce folio, qui faisait face autrefois à une miniature arrachée, est enrichi d'une petite peinture représentant la lutte de deux personnages.

Missa de nra (nostra) *domina. Introitus.* Cette miniature en manière de cadre pourrait être intitulée : « la Dévotion à la Vierge. »

L'image de la Mère de Dieu apparaît accrochée, à droite, à une des parois de l'église; à gauche, une femme vêtue de bleu, assise sur ses talons, lit les prières inscrites sur une longue banderole. A côté d'elle brûle un cierge jaune très long et très mince enroulé sur un treuil de bois. Devant elle est agenouillé un petit personnage vêtu de rouge et plongé, lui aussi, dans une pieuse lecture.

On remarque un cierge immense en cire jaune et tout à fait semblable à ceux que l'on voit encore en certains lieux de pèlerinage, lequel est entouré d'une guirlande de fleurs et pourvu à mi-hauteur d'une bobèche pour recevoir les gouttelettes de cire. Le plateau du chandelier est crénelé, le pied est supporté par des lions accroupis, un petit cierge est fixé à la base.

F° 108. *Incipiunt hore de sca* (*sancta*) *cruce.* L'encadre-

ment simule une boiserie sculptée de style ogival dans laquelle on découvre deux figures en grisailles représentant une sibylle et un prophète.

La miniature qui faisait face à cette page a été arrachée. Elle devait représenter Jésus-Christ sur la croix. Cette lacune est d'autant plus regrettable que le crucifiement est un sujet typique et qu'il est de nature à renseigner exactement sur la provenance du manuscrit. Il est cependant hors de doute que les Heures Weingärtner se rattachent à l'école qui a produit le Bréviaire Grimani.

F° 113. *Sequuntur Vigilie mortuorum.* L'encadrement à fond d'or est enrichi de fleurs. Au bas de la page on voit un cadavre rigide, au ventre béant, étendu sur une dalle immense placée entre deux croix en bois. A droite et à gauche de la pierre sont éparpillés des ossements.

F° 147. *Le Jugement dernier.* En haut, dans le ciel, Jésus-Christ apparaît dans une nue d'or, assis sur l'arc-en-ciel et revêtu d'un manteau qui laisse à nu son côté droit. Les pieds du juge des vivants et des morts reposent sur un globe. Sa Sainte Mère est assise à sa droite; des deux côtés prennent rang d'autres saints personnages. Au-dessous de ce groupe deux anges sonnent de la trompette.

On voit, au premier plan, à gauche, un groupe de bienheureux sans aucun vêtement; et saint Pierre, le front soucieux, passe en revue les nouveaux venus de crainte qu'il ne se soit glissé quelque intrus dans leurs rangs. A droite, un affreux démon saisit par les pieds un réprouvé pour le précipiter dans la géhenne infernale d'où s'élève un feu immense mêlé d'une fumée épaisse.

Incipiunt septem psalmi penitentiales. Dans la miniature,

disposée en manière de cadre, sont représentés deux enfants de chœur, l'un portant une soutane rouge, l'autre une soutane bleue. Ils jouent à la toupie, à grands coups de fouets, sur les pierres tombales placées devant le portail d'une église gothique.

F° 169. *Oratio pro pace. Deus a quo sancta desideria recta.* Encadrement de fleurs sur fond d'or.

Messe de Saint Grégoire. Le saint pape est représenté à genoux, les mains jointes, devant l'autel. Jésus-Christ, sortant de son tombeau, lui montre la plaie de son côté. Il est entouré d'une nue bleue où se dessinent les têtes de Judas, de Caïphe, de Pilate et les instruments de la Passion. L'officiant a une chasuble en drap d'or décorée d'un Christ en croix, et le calice est couvert d'une pale. Deux prêtres en aube blanche sont agenouillés au bas de l'autel et tiennent de longs cierges. Derrière Saint Grégoire se trouve un cardinal également à genoux; il tient la croix à triple traverse réservée aux papes; derrière ce personnage est agenouillé un cardinal tenant une tiare en mains.

Le devant d'autel est bleu, les courtines et le tapis sont verts. La scène se passe dans une chapelle d'une église de style ogival. La clôture ou *screen* à claire voie est surmontée d'une herse ou râtelier consistant en un crétage posé sur la traverse supérieure de la clôture; de distance à distance sont disposés des chandeliers.

F° 170. En face de la miniature qui vient d'être décrite, il y a une prière de Saint Grégoire : *Domine ihu* (*Ihesu*) *xpe* (*Christe*) *adoro te in cruce.*

F° 172. *Oratio devotissima ad beatam virginem mariam, Obsecro te, Domine, Sancta Maria, mater Dei.* Sur l'enca-

drement à fond d'or s'enlève une vigne couverte de gros raisins; au bas de la page, Josué et Caleb, dont le costume bizarre rappelle celui de Polichinelle, emportent une énorme grappe de raisins qu'ils ont cueillie dans la Terre promise.

F° 176. *De sco* (sancto) *Johan*(n)*e. Hic est vere propheta.* Saint Jean-Baptiste assis sur un roc à l'ombre d'un arbre. Il est vêtu d'une tunique en poils de chameau et porte sur les épaules un manteau rouge. L'agneau, son compagnon traditionnel, pose ses pieds de devant sur le livre que le Précurseur tient ouvert sur ses genoux.

Au second plan à droite, on aperçoit une anfractuosité de rocher supportée par deux poutres. Au plan suivant à gauche, Saint Jean-Baptiste administre le baptême à Jésus-Christ dans les eaux du Jourdain. Un site montueux achève ce naïf tableau.

F° 177. *De scis* (sanctis) *Petro et Paulo.* La page a un entourage marginal décoré de fleurs et d'animaux.

F° 179. *De sancto Sebastiano.* Le courageux martyr, dépouillé de ses vêtements, les mains liées au-dessus de la tête, est attaché à un arbre qui ombrage un monticule. Des flèches l'ont atteint au bras, à la poitrine et aux jambes, mais il conserve une admirable impassibilité. Au premier plan on aperçoit, dissimulés aux trois quarts par l'escarpement du chemin, deux cavaliers, l'un vu de face, l'autre de profil; l'un est coiffé d'un turban, l'autre d'une sorte de calotte.

Au second plan, à gauche, est posée une maison précédée de petits personnages; à droite, un arbre. L'horizon est fermé par des collines baignées par une charmante rivière.

La disposition de cette scène offre de grandes analogies

avec celle qui se trouve dans les Heures d'Albert de Brandebourg.

Fº 181. *Sainte Anne et la Vierge.* Sainte Anne est assise sur un banc de pierre couvert de gazon ; elle porte le costume traditionnel : une guimpe blanche et un voile gris. Ses regards sont fixés sur son livre d'Heures.

Marie, assise devant elle sur le sol, est vêtue d'une robe bleue ; elle tient l'Enfant Jésus dans ses bras.

Au second plan s'offre une pittoresque villa, bâtie sur un plan irrégulier, avec des tours et des toits couverts en tuiles rouges ; elle est entourée de fossés remplis d'eau, sur lesquels voguent deux cygnes blancs. Des fleurs s'enlevant sur fond d'or entourent cette intéressante peinture.

Fº 183. *De beata Maria Magdalena.* Sainte Madeleine. La sublime pénitente est représentée à genoux, les cheveux épars sur le dos ; elle a un ajustement rouge pâle qui laisse le sein droit à découvert ; elle se tourne vers le ciel en tenant un crucifix. Le livre sacré et le vase à parfum sont déposés à ses côtés.

Le second plan est occupé par une grotte dont le sommet est envahi par des arbustes et des plantes : l'issue de cette austère retraite offre une perspective riante sur la campagne.

A vrai dire, la peinture que nous venons de décrire est dépourvue de ce caractère d'onction naïve qui est un des attraits si puissants de l'ancienne école flamande à l'époque des Roger Vander Weyden et de Memling. On sent que la renaissance venue de l'Italie étend son sceptre ou plutôt son joug sur nos artistes. Aussi bien en voyant cette page songe-t-on instinctivement à Jean de Maubeuge imbu des

procédés italiens et dont l'action, comme le reconnaissait déjà Guichardin, fut prépondérante dans nos contrées.

La page placée en regard de la précédente a reçu un encadrement marginal où est peinte une colonne sur laquelle s'enroule une banderole portant le texte suivant : *Ostende nobis Domine mesericordiam tuam.*

F° 184. *Beate Katherine* (sic) *virginis* (oratio). Sainte Catherine d'Alexandrie. La noble vierge est représentée debout, le front ceint d'une couronne et entouré d'un nimbe doré ; ses longs cheveux blonds couvrent ses épaules ; elle porte une robe bleu clair sur laquelle se soulèvent une tunique et un manteau roses ; elle tient de la main droite un livre ouvert, de la main gauche une épée ; elle foule aux pieds le tyran Maximin, dont le couvre-chef est surmonté d'une couronne. Dans sa rage impuissante il balaie le sol de sa barbe blanche, tandis qu'il agite son sceptre de la main gauche.

La figure de la sainte se détache d'un dais en velours jaune brun surmonté d'un ciel rouge auquel se rattachent deux longues draperies de même couleur. Au second plan, on voit les instruments de torture enflammés par le feu céleste. Un paysage achève cette page, une des plus gracieuses qui soient sorties des ateliers des miniaturistes flamands.

Le Musée des Offices à Florence conserve une miniature détachée qui rappelle d'une manière étonnante le sujet dont nous venons de parler. Cette page, qui est attribuée, bien à tort, par les conservateurs du musée italien à Lucas de Leyde, provient, à n'en pas douter, d'un livre d'Heures ganto-brugeois appartenant au cycle du Bréviaire Grimani.

A côté des peintures que nous venons de décrire, il existe,

toujours dans le même manuscrit, une décoration due à une main moins artiste. C'est, autant que nous pouvons en juger, une superfétation contemporaine des miniatures qui viennent d'être décrites. Cette décoration, qui envahit toutes les marges, consiste en fleurs, en oiseaux, en papillons, etc. On y rencontre encore des drôleries et des êtres fantastiques, réminiscences de manuscrits plus anciens. Et puis ce sont des musiciens, des veneurs, des fauconniers, des gentilshommes, de gentes et nobles dames, des preux armés pour la joûte, etc. Nous ne parlerons ni des ustensiles, ni des bijoux, ni des coffrets, ni des vases, ni de ces mille et un objets dont l'énumération réclamerait beaucoup de temps.

Janvier 1895.

NOTES COMPLÉMENTAIRES.

—

Voir page 187. « Le triptyque de Cornélie Cnoop. »

Nous croyons devoir signaler le ch. III, *Miniatures*, dans l'ouvrage de M. James Weale : *Gérard-David, painter and illuminator*. Portofolio, décembre 1895.

Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons déjà dit à cet égard : que Gérard-David ait fait des enluminures, ce n'est pas impossible; mais on n'en connaît pas émanant de lui, celles du musée de l'Académie, à Bruges, étant restituées à Simon Bening. — On ne connaît pas non plus de productions émanant de Catherine Cnoop. Fait important, ni Gérard-David ni Catherine Cnoop n'ont fait partie d'aucune gilde d'enlumineurs.

*
* *

Voir page 199. « Manuscrits exécutés pour Marguerite d'Autriche. »

Il ne sera pas hors de propos de donner ici l'indication précise relativement au manuscrit de Vienne : « Missels avec notation du chant pour messes à plusieurs voix, parmi lesquelles sept de Pierre de la Rue (compositeur des Pays-Bas du xvie siècle). L'ouvrage, qui se compose de deux volumes, fut écrit entre les années 1514 et 1516 pour l'archi-

duc Charles (plus tard Charles-Quint). Les miniatures correspondent à la dernière époque de l'école de Van Eyk (?), au XVIe siècle ». Voir page 73, II. *Gruppe der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses. Führer durch die KK. Ambraeser-Sammlung*, 1884.

*
* *

Voir page 203. Note complémentaire à l'étude « une œuvre d'André Beauneveu. »

Les présentes recherches étaient déjà imprimées lorsque nous avons eu connaissance de l'étude de M. de Lasteyrie, au sujet des deux miniatures des Heures du Duc de Berry, conservées à la Bibliothèque royale de Belgique. D'après lui, ces pages seraient dues à Jacquemart de Hesdin et non à Beauneveu. Nous renverrons le lecteur au travail dont il s'agit, qui a paru dans les *Mélanges*, Piot, t. III, p. 85 et suivantes. A consulter aussi l'article de M. Eug. Müntz : *Les influences classiques dans les Flandres* (*Gazette des Beaux-Arts*, p. 297). Cet auteur se rallie sans réserve à l'opinion de M. de Lasteyrie.

*
* *

Nous avons remarqué dans une décoration marginale d'un précieux manuscrit flamand, appartenant à M. le chevalier Mayer van den Bergh, un motif presque identique à celui reproduit à la page 210. Est-ce une signature? Est-ce un simple motif d'ornementation?



